

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

FILOSOFIA

Y

LETRAS

REVISTA DE LA FACULTAD
DE FILOSOFIA Y LETRAS

31

JULIO - SEPTIEMBRE

1948

IMPRESA UNIVERSITARIA

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

Rector:

LIC. LUIS GARRIDO

Secretario General:

LIC. JUAN JOSÉ GONZÁLEZ BUSTAMANTE

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS

Director:

DR. SAMUEL RAMOS

FILOSOFIA Y LETRAS

REVISTA DE LA FACULTAD DE
FILOSOFÍA Y LETRAS DE LA
UNIVERSIDAD N. DE MÉXICO

PUBLICACION TRIMESTRAL

DIRECTOR - FUNDADOR:

Eduardo García Máynez

SECRETARIO:

Juan Hernández Luna

Correspondencia y canje a Ribera de San Cosme 71
México, D. F.

Subscripción:

Anual (4 números)

En el país	\$7.00
Exterior dls.	2.00
Número suelto	\$2.00
Número atrasado	\$3.00

Sumario

ARTICULOS

	Págs.
Oswaldo Robles <i>El perfil académico y la doctrina filosófica de Fray Alonso de la Vera Cruz</i>	9
Guillermo Francovich <i>Valery y Kierkegaard</i>	27
José Almoina <i>En torno a Saavedra Fajardo</i>	85
Juan Hernández Luna <i>La imagen de América en José Vasconcelos</i>	101
Arturo Arnáiz y Freg <i>Presencia y significación de México dentro de la vida de Occidente</i>	113
Vicente Gaos <i>Pro Cicerone</i>	127

RESEÑAS BIBLIOGRAFICAS

Juan David García Bacca <i>Religions Philosophie auf geschichtlicher Grundlage.</i> (Othmar Spann.)	135
---	-----

	Págs.
Rafael Moreno M.	<i>La introducción de la filosofía moderna en México.</i> (Bernabé Navarro.) 137
Juan Hernández Luna	<i>Tratados.</i> (Juan Benito Díaz de Gamarra.) 142
Juan David García Bacca	<i>Crisis y porvenir de la ciencia histórica.</i> (Edmundo O'Gorman.) 144
Noticias de la Facultad de Filosofía y Letras	<i>J. H. Luna</i> 147
Notas y noticias de América	<i>R. H. Valle</i> 151
Publicaciones recibidas 167
Registro de revistas 171

VALERY Y KIERKEGAARD

EL CAMINO DEL EXCESO

En el capítulo décimotercero del último libro de los *Ensayos*, refiriéndose a quienes pretenden alcanzar una perfección ideal, escribía Montaigne: "Quieren ponerse fuera de sí mismos y escapar a lo humano; es una locura: en vez de transformarse en ángeles se transforman en bestias: en vez de elevarse se abaten."

El insigne escéptico presentaba algo así como al desgaire esa fina observación que, sin embargo, era la quinta esencia de aquello que él llamaba su física y su metafísica: el estudio de sí mismo.

Para Montaigne no hay mayor sabiduría ni más divino arte que "gozar lealmente de su propio ser". Las vidas más admirables son las que con mayor fidelidad se adaptan a la propia naturaleza, las que menos se desvían hacia lo extravagante o lo prodigioso. La auténtica fuerza del hombre nace de la armonía interior, del firme equilibrio que mantiene una disciplinada coordinación de los sentimientos y los actos.

Pero la originalidad de Montaigne no radica en esa denuncia de la inutilidad del empeño angélico. Ya la sabiduría helénica había afirmado que el hombre debe aspirar a la armonía y a la medida. La esencia del espíritu griego estaba en el repudio del exceso. "De nada demasiado" — decía el precepto délfico.

La originalidad de Montaigne y lo que da a su observación un carácter trascendental, es que el pensador gascón descubrió aquello que podríamos denominar un principio de reversión espiritual, un paradójal proceso del espíritu que actúa por negaciones.

Para Montaigne, la espiritualización de la vida no produce necesariamente su purificación, sino que en ocasiones determina más bien un desbande de las fuerzas animales. Al pretender menospreciar los impulsos instintivos, el alma los abandona a su propio destino. Detrás de la máscara del ángel aparecen las fauces de la bestia, y en las alas níveas surgen las garras. Los sombríos fuegos de la pasión y de la violencia arden detrás de las luces seráficas.

Años más tarde, Pascal espigaba en la obra de Montaigne, reuniendo esas notas destinadas a una futura apología del cristianismo que constituyen el libro que actualmente conocemos con el título de *Pensamientos*. Pascal buscaba elementos para demostrar la miseria del hombre. Montaigne era, para él, un espíritu perdido en los desolados campos del escepticismo por haberse abandonado a las solas fuerzas humanas.

Pascal encontró la observación a que nos estamos refiriendo y la hizo suya en los siguientes términos: "El hombre no es ni ángel ni bestia. Y la mala suerte dispone que quien quiere hacer el ángel hace la bestia."

Pero Pascal no se limitó a recoger la observación de Montaigne, sino que le dió un complemento por el cual adquiere un alcance extraordinario convirtiéndose en una especie de ley general del humano espíritu.

En efecto, en el artículo de los *Pensamientos* que se titula "La apuesta", escribió Pascal esto que es tan conocido: "Quieres ir a la fe y no encuentras el camino; quieres curarte de la infidelidad y solicitas el remedio: aprende de los que han estado atados como tú y hoy apuestan todo lo que tienen. Son gentes que conocen el camino que tú querías seguir y que están curadas del mal que tú querías curar. Emplea el medio por el cual ellos han comenzado: es haciendo como si creyeran, tomando agua bendita, haciendo decir misas, etc. Naturalmente, eso te hará creer y te embrutecerá."

Y si la observación de Montaigne es la quinta esencia de su sabiduría, puede decirse que la de Pascal lo es de la filosofía de éste.

Pascal busca a Dios. Pero no al Dios de los geómetras, frío e impersonal, especie de abstracción conseguida por una serie de abstracciones anteriores, sino al Dios vivo, al Dios apasionado de Job, Abraham y Jacob. Pascal sabe que a ese Dios no se llega por la razón, por los caminos limpios de la inteligencia, sino, por el contrario, mediante la angustia, el temor, el conocimiento doloroso de la propia miseria. Descubre que "el corazón tiene razones que la razón no comprende". Se da cuenta de que hay un

camino que se hace "gimiendo", que se hace "embruteciéndose" con agua bendita y con genuflexiones.

No por lo angélico se llega a lo divino, sino por la humillación del espíritu. Es por los senderos oscuros de lo subconsciente, de los reflejos condicionados, por donde se sube a Dios. Así, pues, frente a la observación de Montaigne, hace Pascal otra más profunda y desconcertante que podría formularse diciendo: "Por la bestia se llega al ángel."

Doscientos años más tarde, pensando por su propia cuenta, dirá Soeren Kierkegaard en Dinamarca: "Es cosa cómica que la vida espiritual más elevada tenga que expresarse por la más sensual. La vida más espiritualmente alta se encuentra expresándose por su antítesis extrema. Una ley enigmática une los contrarios, los extremos."

Y ya en nuestra época, William Blake, en sus *Proverbios del Infierno*, llegará a sentar este principio: "El camino del exceso conduce al palacio de la sabiduría." Y Gide escribirá en su *Diario*: "Desciende al fondo del pozo si quieres ver las estrellas."

Nos encontramos así con que, frente a la sabiduría clásica que proclamaba el equilibrio y la medida como ideal de la existencia, que iba directamente hacia sus fines, surge en los tiempos modernos esta otra según la cual el hombre no sale de su mediocridad si no da el salto excesivo, si no se evade de la esfera de la humana condición; surge una sabiduría contorcionada, basada en la reversión del espíritu, que va hacia la meta por la dirección opuesta.

Hay en el hombre moderno una falta de equilibrio que lo lleva a esa actitud. El hombre europeo carece de la serenidad del hombre clásico, poseedor de la sabiduría que Montaigne quiso difundir aunque sin éxito.

El hombre clásico se sentía un ser terrenal, esencialmente terrenal. Se sabía destinado a vivir únicamente en este mundo. De ahí que, si bien a veces la melancolía se apoderaba de su espíritu cuando se daba cuenta de la brevedad de la existencia, de ordinario se sentía dueño de sí mismo, dotado del aplomo perfecto de quien se halla plantado en la entraña de la realidad.

En cambio, el hombre occidental vive rodeado de abismos, expuesto siempre al vértigo y manteniendo el equilibrio con dificultad. Desde el advenimiento del cristianismo, el hombre ya no es de esta tierra. Durante siglos se ha sentido colocado entre el abismo infernal y la inmensidad celeste que le atraen por igual. El hombre moderno es una realidad desga-

rrada; ni angel ni bestia: ser limitado que se encuentra en los confines del infinito y de la nada.

La máxima expresión del estado de espíritu observado por Montaigne y utilizado por Pascal, es la metafísica de Hegel, esa gigantesca concepción para la cual la idea absoluta, por su esencia, es contradictoria, está en constante actividad, negándose a sí misma y transformándose en su contraria. Para Hegel la negación, es decir, la contradicción interna, es la ley suprema del mundo. Para él, como para todos los dialécticos de nuestros tiempos, el ser tiene que hacerse violencia a sí mismo, plantear la negación exasperada para conseguir cualquier afirmación.

La conciencia de que hablaba Hegel cuando decía: "Esta conciencia infeliz dividida en dos dentro de sí misma", es la del hombre occidental. Y a ella se deben las actitudes excesivas, desequilibradas, peculiares de nuestro tiempo, y de las cuales son expresiones típicas los hombres cuya comparación vamos a hacer en este artículo.

HERMETISMO

En la "Apología" de Platón, dice Sócrates que, después de haberse concitado el odio de los políticos por haberles demostrado que no sabían nada de lo que creían saber, se dirigió a los poetas para preguntarles qué habían querido decir en sus más celebrados poemas, comprobando que tampoco lo sabían. "Reconocí —expresa Sócrates— que no es la razón lo que dirige al poeta sino una inspiración natural, un entusiasmo semejante al que transporta a los adivinos y a los que predicen el porvenir: todos ellos dicen cosas bellas, pero no comprenden nada de lo que dicen." Sócrates quería demostrar, con esas experiencias, que era más sabio que los políticos y los poetas porque tenía la sinceridad de declarar que sólo sabía que no sabía nada.

¿Qué habría ocurrido si un Sócrates de nuestro tiempo hubiera buscado a Paul Valery, el gran poeta francés cuya muerte acaba de enlutar al mundo, para hacerle la misma pregunta? ¿Habría recibido lúcidas respuestas en uno de esos diálogos de claridad maravillosa en que, según los que lo conocieron, era un maestro el famoso escritor? ¿O el poeta de nuestros días habría tenido la misma incapacidad para dar explicaciones que los vates griegos de hace dos mil quinientos años?

Si hubo un poeta que trató de sobreponerse a la inspiración natural y a sus impulsos oscuros e inconscientes, para someterlos a la inteligencia, este poeta fué Valery. El intelectualismo radical fué acaso su rasgo característico. Desde su juventud aspiró Valery a dominar en su vida y en sus obras los simples impulsos del entusiasmo. "Las cosas del mundo —afirmaba— no me interesan sino en relación con la inteligencia. Bacon diría que ésta es un ídolo. Estoy conforme. Pero yo no he encontrado otro mejor."

El hombre no puede, según Valery, alcanzar la dignidad suprema y definitiva, la libertad verdadera, si la inteligencia con sus disciplinas rigurosas no ordena los impulsos caóticos de la espontaneidad. Únicamente bajo el control de la razón, que prevé y elimina las irrupciones del azar, puede la vida ser serena y lúcida, tener la luminosa precisión y la consistencia que es condición de perennidad.

Para Valery, el hombre sólo es dueño de lo que produce con absoluta consciencia y presciencia, de aquello que surge como producto de un trabajo en el cual nada se ha dejado a la influencia de fuerzas imprevistas y oscuras, de aquello en que el azar y lo contingente están reducidos a su *mínimum*. Para Valery la obra verdaderamente humana, en que el hombre se encuentra a sí mismo, es la obra calculada sabiamente, la que se construye con materiales puros, venciendo las contingencias y los impulsos irracionales, en un tenaz esfuerzo de la inteligencia. Para Valery, de un lado están los impulsos espontáneos e inciertos, que nacen de la vida y hacen del hombre una especie de marioneta, y de otro lado la inteligencia serena, luminosa y providente, para la cual nada vale que no esté sometido a la meridiana luz de la conciencia pura.

Nada más revelador a este respecto que el antagonismo que existía entre Paul Valery y André Gide, sin embargo de que los dos grandes escritores estaban ligados por la más entrañable de las amistades. Gide, el apologista de los instintos, el filósofo de la disponibilidad, que aconsejó a los hombres "les nourritures terrestres" (los alimentos de la tierra), se debatía impotente bajo el despiadado resplandor de la inteligencia valeriana. Gide escribía en su *Diario*, en febrero de 1907: "La conversación de Valery me pone en esta espantosa alternativa: o bien encontrar absurdo lo que él dice o bien encontrar absurdo lo que yo hago. Si él suprimiera *en realidad* todo lo que suprime en su conversación, yo no tendría más razón de existir. Por lo demás, no discuto nunca con él: simplemente él me

estrangula y yo pataleo." Trienta años más tarde, en octubre de 1938, Gide volvía a decir en el mismo *Diario*: "Me siento más a gusto con Paul, dede que sé limitar los estragos de su conversación. Su extraordinaria inteligencia le da más que a nadie el derecho de menospreciar. Sé mejor que antes contornear su superioridad aplastante. O más exactamente: me afecto menos con algunos de sus aplastamientos y con el hecho de que él no reconozca valor alguno a lo que no tiene curso en su mercado."

Valery era, por lo tanto, todo lo contrario de los vates románticos que escriben bajo el impulso de la pasión, que dan a sus versos el fuego y la violencia de los elementos desencadenados y que cantan con una especie de embriaguez verbal. Valery aspiraba más bien a la precisión matemática. "Aun aquel que quiere escribir sus sueños debe estar infinitamente despierto" — decía. Y ese estado prodigioso de vigilia, que no deja escapar nada, únicamente la inteligencia puede otorgarlo al hombre.

Por eso para Valery el arte debía ser sujeción a normas de absoluta precisión, más beneficiosas cuanto más rigurosas. Según él, las libertades que se toman los poetas modernos frente a las reglas prosódicas y métricas de la versificación clásica, en vez de enriquecer la poesía la debilitan. Porque las normas, las exigencias formales, deben ser obedecidas por el espíritu, el cual, con los obstáculos que se pone voluntariamente a sí mismo, se fortifica, multiplicando su potencialidad creadora. La libertad, para Valery, sólo existe verdaderamente cuando la voluntad se ha sometido a las más rigurosas limitaciones.

Sin embargo de todo ello, Valery no creía que la poesía fuera una actividad racional o lógica. Un verso no es un teorema ni un silogismo. Valery, que había dicho que los dioses regalan al poeta un verso para que él encuentre los que deben seguirle, sabía que en la poesía hay un don casi sobrenatural. El poeta, para Valery, era un ser en cuyo espíritu flotan las inspiraciones sucesivas, los raudos sueños, las revelaciones súbitas. Pero él no debe tomar esos elementos como vienen, no pueden quedarse con su riqueza desordenada y monstruosa, porque eso sería el delirio. En el centro de los sueños, de las inspiraciones, de las revelaciones, debe estar la inteligencia del poeta, llena de recursos y de astucias, "infinitamente despierta", para retener solamente aquello que interesa a sus fines, para captar lo que conviene rigurosamente a la futura creación querida y prevista. La inteligencia del poeta es como una araña prodigiosa. "Muy oculta en medio de las redes y de las secretas arpas que se ha hecho con el lenguaje, cuyas tramas

V A L E R Y Y K I E R K E G A A R D

se entretejen y vibran siempre vagamente, es una misteriosa Aracné, musa cazadora y espía." Por eso el arte, para Valery, está hecho de paciencia y de silencio:

*Patience, Patience,
Patience dans l'azur!
Chaque atome de silence
Est la chance d'un fruit mûr!*

(¡Paciencia, paciencia, paciencia en el azur! ¡Cada átomo de silencio es la oportunidad de un fruto maduro!)

Pues bien, a pesar de ese intelectualismo, de esa ansia de lucidez, Paul Valery fué un poeta hermético, tal vez el más hermético de los poetas de nuestros tiempos. Sus poesías, que de inmediato deslumbran por la incomparable armonía de los versos, que fascinan por la belleza de la forma, que a cada momento hacen presentir claridades solares, son las creaciones más difíciles de comprender que puede ofrecernos la literatura contemporánea, con excepción acaso de las de su maestro Stéphane Mallarmé. Sócrates hubiera visto que ante esas poesías la perplejidad de su sabia mayéutica se hacía infinita.

¿De dónde proviene ese hermetismo? ¿Es que Valery, como los poetas de que hablaba Sócrates, no pudo escapar a la oscuridad demoníaca? ¿Es que buscó expresamente el misterio para hacer más atrayente su obra? Mucho se ha escrito acerca de esto. Pero la mayoría de los críticos coinciden en que, si bien difícil, Valery no puede ser considerado oscuro. El hermetismo de Valery es condensación de claridades. Una fórmula matemática, para quien no conoce sus valores, es la cosa más ininteligible que puede darse. Pero nadie podrá decir por eso que sea oscura. Una vez comprendida se hace transparente, prieta como un cristal. En cambio, una frase aparentemente clara, puede convertirse en un montón de sombra cuando se somete al análisis cada uno de sus imprecisos términos.

La dificultad en Valery proviene, pues, de su densidad. Es algo así como un deslumbramiento que impide la visión por el exceso de luz. La obra valeriana no se limita a la expresión de lo concreto. Hay en ella una trasposición de la realidad a todas las dimensiones de lo espiritual. Hay en ella entrecruzamiento de los más variados elementos expresivos, que la saturan de contenidos estéticos e ideológicos.

El hermetismo de Valery hace pensar, por eso, en otro grande poeta hermético del pasado: el Dante, que en el *Convivio* decía: "Los escritos pueden entenderse y se deben expresar en cuatro sentidos." Esos sentidos eran, para el Dante, primero el literal, que resulta del texto mismo y que debe ser directamente inteligible; el alegórico, que está simbólicamente escondido en el texto literal; el moral que es el sentido que se relaciona con la conducta del hombre, y, finalmente, el anagógico, que es el que la obra tiene con respecto a la suprema realidad del espíritu. Las obras del Dante, y en particular la *Divina Comedia*, tenían todos esos sentidos. De ahí su riqueza inagotable. Y en realidad todas las grandes creaciones de la literatura universal poseen esa rica densidad. En Shakespeare, en Cervantes, en Homero, en Platón, el contenido de las obras no se agota en el sentido literal. Todas ellas son simbólicas, aluden al destino del hombre y del espíritu. Acaso sólo el periodismo consigue hacer vivir un día sus páginas, que no tienen más que el sentido literal de sus informaciones. El Dante escribió, para mostrar la existencia de los sentidos enumerados, las canciones del *Convivio*, acompañándolas de comentarios. "Sobre cada canción argumentaré —decía— primero el sentido literal, y después argumentaré su alegoría, esto es, la escondida verdad; y a veces tocaré incidentalmente los demás sentidos según las conveniencias de lugar y de tiempo." El *Convivio* constituye por eso una de las más fascinantes exégesis que podrían haberse intentado de las creaciones dantescas. El poeta florentino revela en las páginas de esa obra, que infelizmente se quedó sin terminar, el contenido de su poderoso genio; muestra el mundo de símbolos y de ideas encerrado en los densos versos de sus canciones.

Pues bien, la obra de Valery tiene la complejidad reclamada por el Dante. Cada una de sus producciones es de una musicalidad extraordinaria, revelando la superación de dificultades técnicas rigurosas. Las palabras poseen la máxima eufonía y precisión expresiva. Y bajo el velo aéreo de la forma, se esconden las más altas preocupaciones e inquietudes. Los símbolos se suceden dando a la obra del poeta una riqueza de sugerencias que no tiene igual.

Los poemas de Valery, densos y enigmáticos, por eso, son incitaciones, son tentaciones para el espíritu. Invitan al placer de desentrañar sus sentidos, con la fuerza atractiva que es propia de todo lo que se ofrece y se niega al mismo tiempo. Ninguna obra como la de Valery convence de que, si el autor ha puesto en componerla largos meses o a veces años de la-

bor y de esfuerzo, no puede extraérsele la sustancia que contiene con una lectura superficial y rápida; ninguna como ella exige del lector un esfuerzo, si no igual, por lo menos semejante al que fué necesario para componerla.

¡Qué maravilloso libro habríamos tenido si Valery se hubiera puesto a analizar, como lo hizo el Dante en el *Convivio*, sus propias obras; qué delicia habría sido poder seguir, en la prosa transparente y musical que le es propia, las proyecciones, los ocultos sentidos, las trayectorias anunciadas en sus poemas!

Pero Valery no quiso hacerlo. Más de un crítico, con la curiosidad socrática, trató de arrancarle las explicaciones de sus poemas sin haberlo conseguido, pero no porque Valery no supiera darlas, sino más bien porque el poeta creía que las obras, una vez salidas de las manos de su autor y lanzadas al mundo, ya no le pertenecen, y porque tenía el convencimiento de que "el autor no tiene más autoridad que otro cualquiera para interpretar lo que él ha escrito". Y también porque a su juicio una obra de arte es como un problema para el cual hay diversas soluciones, de las cuales no siempre ha de ser la mejor la propuesta por su propio autor.

En las líneas que siguen vamos a intentar la explicación de algunas de las más características producciones del poeta, poco conocido aún entre nosotros, recordando empero que su riqueza es tan grande que, refiriéndose a una de ellas, pudo decir sin exageración Francis de Miomandre: "Si me fuera necesario explicar lo que fué para mí 'La joven Parca', no podría hacerlo sino a condición de escribir una novela entera."

LA JOVEN PARCA

"La joven Parca" es la más importante de las obras poéticas de Valery. Con sus cuatrocientos sesenta versos herméticos y seductores, es considerada por críticos de la talla de Edmond Jaloux como "uno de los poemas más perfectos y más bellos de la lengua francesa". Uno de sus versos, aquel que dice: *Tout peut naître ici-bas d'une attente infinie* (todo puede nacer aquí abajo de una espera infinita), fué adoptado por el general de Gaulle como lema en su lucha por la liberación de Francia.

Para los poetas simbolistas, que florecieron en Francia a fines del siglo pasado, la poesía debía ante todo ser armoniosa. En páginas muy co-

nocidas, Teófilo Gautier escribió que “para el poeta las palabras tienen en sí mismas, y hecha abstracción del sentido que expresan, una belleza y un valor propios; como piedras preciosas que no están aun talladas y montadas en brazaletes, en collares, en sortijas, encantan al conocedor que las mira y las va escogiendo con el dedo en la pequeña copa donde están guardadas”.

En el prólogo del libro de Lucien Favre titulado *La Connaissance de la Déesse*, prólogo que se hizo famoso porque suscitó una polémica en torno a la existencia de una poesía pura, Valery cuenta que en su juventud formó parte del grupo simbolista que quería arrancar del lenguaje los mismos efectos que la música produce en el espíritu, y que por medio de aliteraciones y juegos prosódicos, purgando el verso de todo elemento lógico y dándole ciertas resonancias místicas, aspiraba a aproximarse a los efectos que admiraba en las obras de Schumann o de Wagner.

Es fácil reconocer los antecedentes de esas preocupaciones estéticas tanto en la prosa como en los versos de Valery, que son de una incomparable musicalidad. Pero en ninguna de sus producciones aparecen mejor que en “La joven Parca”. Gautier habría encontrado, sin duda, maravillosos los versos de ese poema. Pero “La joven Parca” no es sólo una obra melodiosa, expresión refinada de virtuosidades técnicas. Su magnificencia proviene de que junto a su musicalidad y a la riqueza fulgurante de sus versos, ofrece al lector deslumbrado un contenido que es trasunto de los temas fundamentales que preocupan el espíritu de su autor.

Con “La joven Parca” abrió Valery la segunda época de su producción poética. Entre 1891 y 1896 había publicado en revistas de París sus primeros poemas que, de inmediato, merecieron figurar en las antologías entre los mejores de Francia. Después se sumió en un silencio de veinte años, durante los cuales estuvo consagrado a estudios extraliterarios. Sólo en 1913 volvió a los versos aunque no por mucho tiempo. He aquí lo que al respecto dice el propio Valery:

“La ‘Nouvelle Revue Française’, cuya librería acababa de fundarse, me pidió, hacia 1913, recoger mis antiguos versos. Yo me defendí largo tiempo. Gide y Gallimard volvieron a la carga. Hicieron dactilografiar los diversos pequeños poemas que yacían en las revistas de otros tiempos, y me encontré en presencia de mis antiguos versos que contemplé con ojos desengañados e infinitamente poco complacientes. Me distraje modificándolos con toda la libertad y el desprendimiento de un hombre que

está desde mucho tiempo atrás habituado a no inquietarse por la poesía. Retomé cierto gusto por ese trabajo, cuya práctica había perdido, y me vino la idea de hacer una última pieza, una especie de adiós a esos juegos de la adolescencia... Ese fué el origen de 'La joven Parca'."

Así nació el poema prodigioso, al cual se siguieron otros más. "La joven Parca" —dice Albert Thibaudet— está en el centro y en lo macizo de la obra de Valery. Los poemas que escribió en los cinco años siguientes y que reúne 'Charmes', retoman, casi todos, los motivos de 'La joven Parca'."

¿Por qué Valery le dió este título enigmático? Las Parcas, de acuerdo con la mitología tradicional, eran las hijas de Erebo y de la Noche, que presidían el nacimiento, la vida y la muerte de los hombres, mezclando en sus destinos bienes y males y cortando con sus terribles tijeras el hilo de las existencias. ¿Qué hay de común entre las ancianas severas e impasibles y la diosa flexible y dorada que es la joven Parca valeriana?

La idea de Valery de presentar a la Parca como una divinidad juvenil, da al viejo tema mitológico una extraña fuerza sugestiva, suscita la perturbadora asociación de la imagen de la muerte inevitable con la de la juventud que se levanta como una afirmación plena de posibilidades: da la impresión poética de que en la vida que surge voluptuosamente y se desenvuelve vigorosa, la esencia de la muerte está ya escondida, dispuesta a sus brutales agresiones.

Valery se ha referido a "La joven Parca" diciendo que "su tema verdadero es la pintura de una sucesión de substituciones psicológicas y, en suma, los cambios de una conciencia durante la noche".

El poema es un monólogo apasionante. La joven diosa despierta en la noche, junto al mar cuyo oleaje murmura como una queja, y bajo el resplandor de las estrellas cuyo "inmenso racimo" brilla en los espacios.

En realidad, la noche tiene en el poema una función dominante. No es sólo una decoración, no es sólo el fondo tenebroso sobre el cual se dibuja la silueta armoniosa de la Parca. Es casi un personaje. Es ella quien produce la angustia y provoca la sucesión de estados de conciencia que la Parca nos revela. La noche espanta a la diosa y le hace sentir en toda su intensidad la soledad de su espíritu que, rodeado de sombras, no percibe sino los globos luminosos, impasibles y fríos que lucen en la inmensidad. A ellos se dirige la Parca en una invocación que se ha hecho famosa: *Tout-puissants étrangers, inévitables astres — Qui daignez faire luire au lointain temporel — Je ne sais quoi de pur et de surnaturel; — Vous qui*

dans les mortels plongez jusques aux larmes — Ces souverains éclats, ces invincibles armes — Et les élancements de votre éternité, — Je suis seule avec vous, tremblante, ayant quitté — Ma couche . . . (Omnipotentes, extraños, inevitables astros, que os dignáis hacer lucir en la lejanía temporal no sé qué de puro y de sobrenatural; vosotros que en los mortales hundís hasta las lágrimas estos soberanos resplandores, estas invencibles armas y los latidos de vuestra eternidad, estoy sola con vosotros, temblorosa, habiéndolo dejado mi lecho . . .)

La Parca ha despertado, pues, angustiada. De pie, con el corazón anhelante que hace estremecer su hermoso cuerpo, busca la causa de su insomnio. ¿El lamento de las olas la ha desvelado? ¿Un penoso sueño? No. La fina picadura de una serpiente que ha puesto en su carne el germen tembloroso de un deseo, y que por lo mismo le ha dado la torturante conciencia de su propio yo y de su soledad.

La Parca rechaza a la serpiente: “Deja de prestarme —le dice— la confusión de tus nudos . . . Haz languidecer tus brazos de pedrerías que amenazan mi destino espiritual.” A la Parca le basta el espíritu, que muerde su seno y extrae de él la leche de los sueños: *Fuis-moi! Du noir retour reprends le fil visqueux — Va chercher des yeux clos pour tes danses massives — Coule vers d'autres lits tes robes successives, — Couve sur d'autres coeurs les germes de leur mal — Et que dans les anneaux de ton rêve animal — Halete jusqu'au jour l'innocence anxieuse! — Moi, je veille . . .* (¡Déjame! Del negro retorno toma el viscoso hilo, vete a buscar ojos cerrados para tus pesadas danzas, desliza hacia otros lechos tus sucesivos vestidos, incuba en otros corazones los gérmenes de su mal, y que en los anillos de tu sueño animal, jadee hasta el amanecer la inocencia ansiosa. Yo, yo velo . . .)

Entre las sombras que la acosan, la Parca, desvelada y plenamente consciente de las angustias que produce el despertar de los instintos, se refugia en el recuerdo de su adolescencia serena y pura. Sólo transcribiendo íntegramente los versos de Valery podría darse una idea de la luminosa imagen que el poeta presenta de la diosa de cabellos dorados, avanzando confiada con movimientos leves, sin más sombras que las que produce su propio cuerpo y se desliza furtivamente bajo sus pies. La diosa entonces ignoraba el tiempo y su término fatal. “Nada le murmuraba que un deseo de morir en la rubia pulpa de su carne pudiera madurar el sol.” En tanto que ahora, la Parca solitaria se siente, en la noche, “de pie, dura, miste-

riosamente armada de su nada”, y piensa, “sobre el borde dorado del universo, en ese gusto de perecer que se apodera de la Pitonisa en quien muge la esperanza de que perezca el mundo”. La Parca considera la carrera de los días que vierten en el alma los venenos del tedio clarividente: *Car l'oeil spirituel sur ses plages de soie — Avait déjà vu luire et palir trop de jours — Dont je m'étais prédit les couleurs et les cours. — L'ennui, le claire ennui de mirer leur nuance, — Me donnait sur ma vie une funeste avance: — L'aube me dévoilait tout le jour ennemi.* (Porque el ojo espiritual sobre sus playas de seda había visto ya lucir y empalidecer demasiados días cuyos colores y cuyo curso me había yo predicho ya. El tedio, el claro tedio de ver su matiz, me daba de mi vida un funesto presagio: el alba me revelaba todo el día enemigo.)

La Parca siente, así, la inexorabilidad del tiempo: “La muerte quiere respirar esta rosa sin precio, cuya dulzura interesa a su fin tenebroso.” Se apodera de ella una especie de vértigo. Desea la muerte, la llama: “Oh muerte, respira en fin esta esclava de rey: llámame, libértame.” Le pide que no espere a la primavera que llega como “un río tierno y oculto bajo las hierbas”. La vida se le presenta más profundamente misteriosa y angustian-
te que la muerte.

Y por eso cuando surge en su conciencia la idea de la maternidad, la repele horrorizada. La joven Parca prefiere su estéril perfección, su virginidad fría y solitaria. Hace pensar en la Herodías de Mallarmé que decía: “Amo el horror de ser virgen y quiero vivir en el espanto que me producen mis cabellos, para que, recogida en mi lecho, reptil inviolado, pueda sentir el frío de la noche.” La Parca tiembla ante la posibilidad de que su bello cuerpo pudiera deformarse para dar nuevos frutos: “Cada beso presagia una nueva agonía.” Rechaza la multitud de sombras ansiosas de venir a la existencia: “Pueblo sediento de vida, no, no tendréis de mí la existencia! Idos, espectros, suspiros exhalados inútilmente en la noche, id a juntaros al impalpable número de los muertos.” La angustia de la Parca se hace tan grande, que casi la lleva a arrojarse al mar y perderse en el “olvido voraz”.

Pero la aurora comienza a apuntar. Las pálidas líneas de la luz asoman en el horizonte como una sonrisa. Las espumas se esfuerzan por hacerse visibles. “En el dorso de cada ola un pescador eterno se mecerá sobre su barca sensible.” Todo va a surgir incomparable y casto al gracioso estado

de la risa universal. Las islas van apareciendo en el mar como juguetes de la luz.

Y la Parca se ve a sí misma: "Misterioso yo, tú vives todavía. Vas a reconocerte, al nacer de la aurora, amargamente la misma." Y sometida aún a la impresión de sus nocturnas emociones, recuerda su visión de la muerte. Pero rechaza ese recuerdo: "No, no. No irrites más las reminiscencias." Triunfa en ella el ansia de vivir: "¿Quién vencerá la misma potencia, ávida de contemplar por tus ojos la luz, que ha escogido tu frente como luminosa torre?"

Y la Parca, ya completamente dueña de sí misma, después de su dramática experiencia nocturna, vuelve a su lecho a hundirse otra vez en el sueño...

Tal es, en síntesis, el poema. Bajo la flexibilidad de los símbolos, Valery presenta el proceso por el cual la conciencia humana llega al descubrimiento de la muerte para en seguida subordinar ésta a la vida, que se afirma con mayor energía después de haber conocido sus angustias. Y ese descubrimiento está ligado al despertar de los instintos. La Parca despierta de su sueño porque su carne ha sentido la picadura sensual. La serpiente le da una nueva conciencia: "Al resplandor del dolor producido —dice la Parca— me sentí conocida más que herida." La serpiente constituye así, como en el mito bíblico, fuente de conocimiento y revelación de la vida. La carne con sus instintos hace más precisos los contornos del espíritu: "El veneno, me ilumina y me conoce."

Al darle la conciencia profunda de sí misma, la serpiente da a la Parca la conciencia de la muerte, que hasta entonces había ignorado. La Parca se había sentido siempre "porosa a lo eterno que parecía envolverla". Todos sus pasos se le figuraban infinitos. Y ahora le espanta el hecho de que la vida es simiente de la muerte: "Tengo piedad de vosotros, oh torbellino de polvo."

Sólo la luz, la aurora que hace huir las sombras, le devuelve el dominio de sí misma y sus ansias de vida: *L'ombre qui m'abandonne, imperissable hostie, — Me découvre vermeille à de nouveaux désirs, — Sur le terrible autel de tous mes souvenirs.* (La sombra que me abandona, hostia imprevista, me descubre ruborizada a los nuevos deseos sobre el terrible altar de todos mis recuerdos.)

Valery ha tratado el problema de "La joven Parca" en otro poema que es el más conocido de los suyos, y del cual se han hecho varias traducciones al español: "El cementerio marino",

El poeta ha puesto como epígrafe a "El cementerio marino" esta exhortación de la tercera Pítica de Píndaro: "No te apresures, alma mía, hacia la vida inmortal, agota más bien el campo de lo posible."

El poema tiene como escenario un cementerio rodeado de pinos y situado junto al mar. El poeta contempla el mar en constante movimiento, "siempre recommenzado", sobre el cual las velas de los barcos de pesca parecen palomas que caminan. El mar es como un techo azul. Pero también es como una perra espléndida que vigila las tumbas quietas semejantes a un rebaño de ovejas. El movimiento de las olas, sobre las cuales juegan los diminutos relámpagos de las espumas, está frente a la quietud del cementerio. El poeta medita en la ausencia de aquellos que están perdidos bajo la tierra que les ha absorbido sus misterios. Piensa en la vida que es más dolorosa que la muerte:

*Le vrai rongeur, le ver irréfutable
N'est point pour vous qui dormez sous la table,
Il vie de vie, il ne me quitte pas.*

(El verdadero roedor, el gusano irrefutable,
no es para vosotros que dormís bajo la tabla.
Vive de vida, no me deja nunca.)

Y es insensiblemente llevado a creer que la nada es la perfección, y que la vida con sus temores, sus arrepentimientos, sus angustias, es lo imperfecto. La nada es un diamante en el cual la conciencia pone manchas. El poeta se siente naufragar en esas afirmaciones. La promesa de la inmortalidad se le aparece como "una bella mentira, un piadoso engaño que no puden aceptar las calaveras con sus risas eternas".

Aparta entonces sus ojos de las tumbas y se encuentra de nuevo con el mar retumbante, que ahora está agitado por un viento que se levanta y sacude los pinos. Y el mar ya no le parece un techo tranquilo, sino la piel de una pantera en que espejea el sol, una gran bestia ebria. El poeta llama a la vida. Como Píndaro, pide lo posible en un canto jubiloso a la existencia: "Sí, gran mar de delirios dotada, piel de pantera y clámide

agujereada por mil y mil imágenes del sol, hidra absoluta, ebria de tu carne azul, que te muerdes la resplandeciente cola en un tumulto parecido al silencio. El viento se levanta: ¡Hay que tratar de vivir... Romped, olas, romped con aguas alborotadas este techo tranquilo donde picoteaban los foques.”

NARCISO

“La Joven Parca” nos ha revelado ya algunos aspectos característicos de la poesía de Valery; la musicalidad de los versos, la originalidad de las imágenes, la riqueza de los símbolos y, sobre todo, la preocupación por los más hondos problemas humanos. Para apreciar mejor esos aspectos de la poesía valeriana hay que leer otra de sus más bellas producciones, los “Fragmentos del Narciso”.

Valery tiene dos versiones del tema. Una titulada “Narciso habla...”, que escribió en la primera etapa de su producción poética. Es de un carácter preferentemente descriptivo, casi eclógico. La otra, más extensa, denominada “Fragmentos del Narciso”, apareció después de 1913. El tema se halla en esta versión enriquecido por los veinte años de vida y de meditación que la separan de la otra.

Como es sabido, Narciso es uno de los personajes fabulosos que más han inquietado a los hombres. Desde los tiempos de la mitología clásica hasta nuestros días, los artistas y los filósofos se han ocupado de él y de su hondo simbolismo.

Ovidio contó en las *Metamorfosis* la historia del adolescente, hijo de una ninfa y hermoso como un dios, de quien los hados habían dispuesto que viviría hasta el momento en que llegara a verse a sí mismo. Las ninfas, las náyades, las dríadas y las simples mortales se enamoraban de él, que paseaba indiferente su belleza excepcional. Un día, Narciso se aproximó, para saciar la sed, a una fuente. El líquido cristal reflejó su rostro, y entonces el amor, que nunca había llegado a su corazón, se apoderó de él. Amor de una sombra, de una imagen que al ser tocada se deshacía. La insensata pasión dominó de tal modo al adolescente, que lo fué consumiendo en su interno fuego hasta fundir su cuerpo, el cual acabó transformándose en la flor de amarillos pétalos y de níveo periantio que hoy lleva su nombre.

Narciso ha sido durante mucho tiempo el símbolo del envanecimiento del individuo que se deleita en la contemplación de sus propias perfecciones. Después, su figura ha venido adquiriendo un sentido cada vez más complejo y más profundo.

Freud encontró en él la expresión de un instinto primordial, común a todos los hombres. Según Freud, la libido se dirige hacia el propio cuerpo y hacia la propia persona antes de hacerlo hacia el exterior. El hombre se busca a sí mismo en la mayoría de las formas primitivas de la vida erótica, que posteriormente se inclinan hacia fuera. En su *Introducción al psicoanálisis*, dice Freud: "Muchas tendencias sexuales reciben al principio una satisfacción cuya fuente es el cuerpo mismo del sujeto, siendo precisamente esta aptitud para el autoerotismo lo que explica el retraso con que la sexualidad se adapta al principio de la realidad inculcada por la educación."

Para el freudismo, son sublimaciones del instinto narcísico todas las actividades del individuo en que éste tiende hacia la profundización del yo: lo son también la necesidad de autoconocimiento y el gusto por el autoanálisis, que a veces llega a ser morboso afán de escudriñar dolorosamente en la propia conciencia.

Oscar Wilde dió al viejo mito un sentido irónico, en uno de sus breves apólogos que denominó "El discípulo". Lloraban las flores la muerte de Narciso junto a la fuente en que éste solía contemplarse. La fuente preguntó: ¿Narciso era bello? ¿Quién puede saberlo mejor que tú —le contestaron las flores— si diariamente se inclinaba sobre tus aguas contemplando en ellas su belleza? No lo sabía —replicó la fuente—; yo quería a Narciso porque veía el reflejo de mis aguas en sus ojos cuando se inclinaba sobre mí.

Según Oscar Wilde, no vemos en los otros sino aquello que es reflejo de lo nuestro. Lo que no tiene algo de común con nuestro espíritu nos es completamente indiferente y es como si no tuviera existencia alguna.

Ahora bien, ¿qué es lo que Valery se propuso expresar en sus "Fragmentos del Narciso"? ¿Tomó alguno de los viejos símbolos? ¿O quiso dar al tema un sentido nuevo?

Tenemos una información del propio Valery. "Es la confrontación —le dijo a Frédéric Lefèvre en una charla— del hombre tal como se percibe a sí mismo, es decir, en tanto que es conocimiento perfectamente general y universal puesto que su conciencia casa con todos los objetos, con

su imagen de ser definido y particular, restringido a un tiempo, a un rostro, a una raza y a una multitud de condiciones actuales y potenciales. Es en cierto modo la oposición de un todo a alguna de sus partes, y la especie de tragedia que resulta de esta unión inconcebible.”

Es decir que el Narciso valeriano simboliza el encuentro del hombre universal, no individualizado, con su realidad concreta, limitada y viviente, distinta necesariamente de la vaga noción que tiene de sí mismo, en la cual hay mucho de imprecisos anhelos y de inevitables ignorancias. El hombre siente inicialmente su propio ser como un indefinido conjunto de atributos comunes a todos sus semejantes, sin conseguir recortar su propio contorno en medio de los instintos y de los sentimientos que se aglutinan dentro del ambiente social, y que aprisionan su conciencia. No alcanza a darse cuenta de las características que definen su personalidad y que lo hacen un ser con peculiaridades, defectos, limitaciones y capacidades que no se agrupan del mismo modo en ningún otro ser del mundo.

Pues bien, hay un momento en que el hombre que se halla en ese estado de impersonalización, ese hombre indiferenciado y anónimo que no se siente aún como una afirmación única, con un cuerpo y un alma que le pertenecen exclusivamente, realiza el descubrimiento de su ser concreto y se encuentra a sí mismo. Ese es el momento que Valery ha querido simbolizar en su Narciso. El personaje se encuentra en su realidad concreta, como nunca se había visto. Por primera vez aparece ante sus ojos maravillados la imagen de su ser. Percibe su cuerpo que es sólo suyo, que lo diferencia de todos los vivos y los muertos, conoce el alma encarnada en ese cuerpo, y se ama apasionadamente.

La ejecución del poema valeriano es magnífica. La obra exquisita presenta por todas partes lo profundo y lo nuevo. He aquí su desarrollo: Narciso llega, corriendo como un ciervo que huye, hasta la fuente cuyas aguas quietas no quiere turbar. *Nymphes! Si vous m'aimez, il faut toujours dormir! . . . — Votre sommeil importe à mon enchantement, — Il craint jusqu'au frisson d'une plume qui plonge.* (¡Ninfas, si me amáis es preciso que durmáis siempre! Vuestro sueño le interesa a mi encantamiento, que teme hasta el temblor de una pluma que cae.)

La fuente se halla en medio de juncos y rodeada de bosques que la amenazan por todas partes con su ramaje y su tenebrosa espesura. Ella simboliza la meditación. Por eso el poema muestra el contraste entre sus aguas tranquilas y profundas y el movimiento y la agitación del bosque

en medio del cual se encuentra. Por eso Narciso pide que no turbe su quietud ni el más leve roce, ni el caer de una hoja, ni un soplo de viento, pues la serena y límpida tersura de la meditación sólo es posible lejos de las agitaciones humanas. “En esta onda pura —dice además Narciso— nunca bebieron los rebaños.”

El día se está yendo. “La voz de los manantiales cambia —dice Narciso— y me habla de la noche: una gran calma me escucha y yo escucho a la esperanza. Oigo a las hierbas nocturnas crecer en la sombra. Y la luna pérfida levanta su espejo.” El día se aleja como una amante “rosada de amor, todavía un poco ardiente y laxa, pero satisfecha”. Narciso se inclina sobre la imagen que le ofrece la fuente: *Tout m'appelle et m'enchaîne a la chair lumineuse — Que m'oppose des eaux la paix vertigineuse.* (Todo me llama y me encadena a la carne luminosa que me muestra de las aguas la paz vertiginosa.)

Narciso se entrega a la contemplación de esa imagen que “aun los esfuerzos del amor no sabrían sacar de las ondas sin que expire”, y tiembla ante la aproximación de la noche que ha de extinguirla. “Es preciso que, apenas amados, los oscurezca la sombra y que la noche nos separe, oh, Narciso.”

En la contemplación amorosa que lo embarga se dirige a la imagen — “mi dulce cuerpo de luna y de rocío” — que reproduce todos sus gestos y hasta la expresión de los más finos movimientos de su alma y que lo fascina, y le dice: *Je suis si près de toi que je pourrais te boire — Oh, visage! . . . Ma soif est un esclave nu, — Jusqu'à ce temps charmant je m'étais inconnu, — Et je ne savais me chérir et me joindre! — Mais te voir, cher esclave, obeir a la moindre — Des ombres dans mon coeur se fuyant à regret, — Voir sur mon front l'orage et les feux d'un secret, — Voir, o merveille, voir! ma bouche nuancée — Trahir . . . peindre sur l'onde une fleur de pensée, — Et quels événements étinceler dans l'oeil!* (Estoy tan cerca de ti que podría beberte, ¡oh semblante! Mi sed es un esclavo desnudo. Hasta este momento encantador yo me era desconocido y no sabía quererme y encontrarme. Pero ver, querido esclavo, cómo obedeces a la menor de las sombras escapadas a su pesar de mi corazón, ver sobre mi frente la tempestad y los fuegos de un secreto, ver, ver mi boca esbozada traicionar . . . pintar sobre la onda la flor de un pensamiento, ver no sé qué acontecimientos resplandecer en los ojos, ¡qué maravilla!)

Narciso encuentra en la contemplación tal tesoro de "impotencia y de orgullo", que nada puede interesarle tanto. La propia contemplación supera todas las demás voluptuosidades. Ni las ninfas, ni las doncellas más hermosas, le atraen como esa reproducción de sí mismo reflejada en la onda. Narciso evoca los amores corrientes. En versos magníficos habla de la "dulzura con que la mano poderosa del amante pasa al través de la espesura de las trenzas que la nuca preciosa desparrama". Evoca "la ardiente alianza que respira delicias" del amor. Pero recuerda las mentiras y las torturas que éste engendra: "Sus manos vacilan entre las caricias y el crimen." A Narciso no le interesan esas exaltaciones:

*Mais moi, Narcisse aimé, je ne suis curieux
Que de ma seule essence:
Tout autre n'a pour moi qu'un coeur misterieux,
Tout autre n'est qu'absence.*

(Pero yo, Narciso amado, no soy curioso sino de mi propia esencia; cualquier otro no tiene para mi sino un corazón misterioso, cualquier otro no es sino ausencia.)

Narciso, como ya hemos dicho antes, simboliza al hombre que encuentra su propia personalidad, que estaba confundida en el vago conjunto de las cosas y de los hombres. La imagen reflejada en la fuente le da el conocimiento de su propia realidad concreta, individual, de la cual Narciso se enamora.

*J'aime... J'aime!... Et qui donc peut aimer autre chose
Que soi même?... Toi seul, o mon corps, mon cher corps,
Je l'aime, unique objet qui me défends des morts.*

(Amo... Amo! ¿Y quién puede amar otra cosa que a sí mismo? A ti solo, o mi cuerpo, mi querido cuerpo, yo te amo, único objeto que me defiendes de los muertos.) Narciso descubre, pues, que su cuerpo es el más bello de los bienes, que es el soberano bien, la realidad que hace al hombre como un templo que se sustenta en el mundo. Valery, en su diálogo sobre la arquitectura, ha vuelto a tratar este asunto y ha puesto en labios de Eupalinos la oración que comienza así: "Oh mi cuerpo que recuerdas a cada momento esta armonía de mis tendencias, ese equilibrio de tus órganos, esas justas proporciones de tus partes, que te hacen ser y mantenerte en el seno de las cosas inestables: cuida de mi obra; enséñame sordamente las

V A L E R Y Y K I E R K E G A A R D

exigencias de la naturaleza, y comunícame ese grande arte de que estás dotado... La esfera entera te tiene siempre por centro... ¡Oh, cosa recíproca de la atención de todo el cielo estrellado! Eres la medida del mundo, del cual mi alma no me presenta sino el exterior."

Por eso Narciso teme a las sombras, a la muerte que borrará su cuerpo individualizante:

*Formons, toi sur ma lèvre, et moi dans mon silence,
Une prière aux dieux qu'émus de tant d'amour
Sur sa pente de pourpre ils arrêtent le jour.*

(Elevemos, tú en mi labio y yo en mi silencio, una plegaria a los dioses que, conmovidos por tanto amor, sobre su purpúrea pendiente dentengan el día.) Pero el fin es inevitable. "Nada puede escapar al silencio de la noche." Los últimos resplandores del día van hundiéndose en la nada. Se estremece el desorden de las sombras. Los árboles ciegos extienden sus ramas que se confunden con las de los otros árboles y se pierden. El alma se extravía en el propio bosque. *L'âme, l'âme aux yeux noirs, touche aux ténèbres mêmes. — Elle se fait immense et ne reconte rien... — Entre la mort et soi, quel regard est le sien!* (El alma, de ojos negros palpa las tinieblas mismas, se hace inmensa y no encuentra nada... ¡Qué mirada la suya, entre la muerte y ella misma!) Y así la angustia de Narciso es la angustia de la noche y de la muerte, que destruyen su imagen y que lo hunden a él mismo en la sombra confundiéndolo en la espesa densidad del follaje, en el cual se ha apagado ya el espejo de la fuente, de la humana conciencia.

Como se ve, Valery no presenta sino un episodio de la vida de Narciso. Nada del pasado ni del fin del infortunado adolescente. El poema no es más que una confidencia. Seguramente por eso Valery lo presentó como un "fragmento" de algo que tal vez él pensó que debía ser más extenso.

EDMOND TESTE

Todo lo que en su espíritu había de preferencia por lo intelectual lo puso Valery en Monsieur Edmond Teste, famoso personaje de su creación. Valery dice que cuando lo concibió se hallaba aquejado "hasta el

extremo por un deseo insensato de comprender". Estaba, en efecto, deslumbrado por el descubrimiento de la obra de Stéphane Mallarmé y, abandonando el culto de la poesía de fin de siglo, se había consagrado al estudio de esa obra "profundamente meditada, la más voluntaria y consciente que jamás ha existido". Bajo la influencia de Mallarmé, la vida se le apareció como el cumplimiento de un imperativo categórico de inteligencia, de perfección, de repudio de todo lo personal e irracional.

Escribió entonces la *Introducción al método de Leonardo de Vinci*. Y el prodigioso pintor, sereno siempre, impassible y ambiguo, capaz de inclinarse sobre todas las cosas, aun las más insignificantes, capaz de consagrarse a las más variadas tareas sin perderse nunca en ellas, que fué señor de todo y que a nada se entregó, se convirtió para Valery en el modelo supremo.

Edmond Teste es una creación en que Valery ha puesto algo de su maestro Mallarmé, algo de Leonardo y algo de sí mismo. De ahí su extraña y fascinante originalidad.

Los opúsculos que nos dan el conocimiento de Edmond Teste fueron publicados por Valery en épocas diversas. *Une Soirée avec Monsieur Teste* fué escrito en 1895. *La Lettre de Madame Teste* es de 1924.

Si bien Valery dice que Teste es "una criatura excepcional de un momento excepcional", la verdad es que Valery ha tenido entre sus manos esa criatura varias veces en el curso de su vida. En lenta elaboración le ha dado lo más característico de su ser, la expresión de sus más íntimas aspiraciones. Y si Valery no ha podido vivir la vida de su personaje ideal, porque la realidad no comporta tanta pureza, ha hecho de él un modelo, ha querido convertirlo en el arquetipo de una forma de existencia humana.

La biografía de Teste —como dice una frase latina que el propio Valery ha puesto de epígrafe en uno de los opúsculos— es "cosa simplísima". Generalmente la vida de los intelectuales está hecha sólo de aventuras interiores. Teste reduce a lo estrictamente indispensable los aspectos materiales y, diremos, biológicos de su propia existencia.

Tiene cuarenta años, cuando lo encontramos por primera vez. Es la edad en que el hombre está maduro, dueño de sí mismo, si alguna vez puede serlo. Hace veinte que está consagrado a la disciplina que se ha impuesto, y espera dedicar aún muchos más a alcanzar la completa libertad que es fruto del más grande rigor.

A pesar de sus anchas espaldas y de su paso marcial, Teste parece un hombre cualquiera. En las calles nadie se fija en él. Tiene la voz sorda, no hace gestos cuando habla, y su rostro no revela alegría o sufrimiento.

Se sostiene con el dinero que gana en discretas operaciones de Bolsa que realiza semanalmente. Vive en un pequeño departamento cuyo mobiliario simple hace de su morada la cosa más impersonal que puede desearse. No tiene un libro ni un papel.

Hace veinte años que no tengo libros — dice. He quemado mis papeles también.

Y añade una frase que define todo su ser y su existir:

—Yo tacho lo vivo.

Se alimenta "como quien se purga", de una manera rutinaria, casi maquina. Hace sus refecciones en un pequeño restaurante del Barrio Latino. Sin embargo Teste no es un asceta. Disciplina sus instintos solamente para crear lo que él llama una "civilización interior", no porque tenga miedo de ellos. De cuando en cuando se ofrece una comida fina en un restaurante famoso. Y además, Teste es casado. Su mujer es bella y vive junto a él como fascinada por la lucidez de su espíritu. Se siente ella misma penetrada hasta la más íntima esencia de su ser por la inteligencia de su marido, y si con frecuencia éste se queda como ausente, y si algunas veces se vuelve duro —"duro como un ángel", dice Madame Teste—, suele ser de una dulzura exquisita y sorprendente. "Es un regalo misterioso, irresistible, su sonrisa, y su rara ternura es una rosa de invierno", confiesa ella.

¿Por qué se casó Teste? Acaso porque, como observa su esposa, "el dulce resplandor de un torso puro" es agradable visión entre un pensamiento y otro. Quizás también porque, para no desaparecer en los abismos de la introspección, Teste necesita de la mujer como de "una roca de vida y de presencia real". La llama "oasis". Sin embargo, el amor no es para él sino el abandono de la conciencia, el naufragio de lo humano, la simple libertad para "ser bestias juntos".

Teste es un desconocido. Nada más opuesto a su temperamento que la vida pública. Siente repulsión por los turbios manejos, por los informes procedimientos que son necesarios para la conquista de la gloria; carece de la "manía del nombre" y la política le es indiferente. Para él, las personalidades más grandes tienen necesariamente que ser desconocidas, pus no descienden a reclamar el sufragio de las gentes. Sólo se exhibe

el individuo cuando es menor que su talento, y toda fama es el premio de alguna concesión.

Teste se aproxima en esto a Platón, que en una de sus cartas decía que el sabio debe vivir entre los hombres como el hombre se encuentra en medio de los niños; soledad suprema del espíritu, cuyas actividades no pueden exigir ni tampoco necesitan de la comprensión ajena.

El constructor, el creador de cosas excepcionales, produce sus obras y las "abandona como residuos de no sé qué grandes juegos", a la manera de Leonardo. La obra se desprende del creador y tiene una existencia independiente. El hombre no puede estar parasitariamente adherido a ella.

Teste desdeña lo patético, lo irracional, que son para él formas inferiores, casi rudimentarias de la vida del espíritu. La pasión es para Teste el azar, un juego de lo accidental y de lo informe, de algo que desde dentro de nosotros nos posee y no sabemos dominar. Es potencia oscura, rebelde a toda medida, a toda ordenación.

Sin embargo, Monsieur Teste no es un teórico, ni un esteta, ni un moralista.

Siente aversión por la especulación doctrinaria. Como Valery, relega "no solamente las letras sino también la filosofía casi entera entre las cosas vagas y las cosas impuras". Su libre inteligencia es rebelde a la subordinación a presuposiciones abstractas. No quiere encerrarse en los marcos de un sistema o de una teoría, que son productos de un temperamento o de un anhelo o de una vanidad.

La literatura, el drama, la novela, no son para él sino expresión de estados infantiles del alma. La misma embriaguez artística es una debilidad del espíritu, deleite que desindividualiza, que mueve a los hombres en muchedumbres compactas. Teste asiste una vez a un concierto en la Opera de París. Se mantiene inmune al sortilegio de la música y va observando todo el tiempo las reacciones del auditorio, que se ha convertido a sus ojos en una masa que unánime goza, sufre, se angustia, tan dócil a la orquesta como un animal amaestrado al látigo de su domador.

Es característica la actitud de Teste con respecto a la moral. Es ajeno al bien y al mal. Para la inteligencia pura esos valores no existen. La inteligencia contempla el mundo con lucidez, con atención penetrante. Para ella todo es realidad. Todo es igualmente importante. No existe una aristocracia de los hechos. Todo obedece a una sucesión de realidades que surgen y desaparecen en las tenues mallas del espacio y del tiempo. Un astro brilla,

otro se extingue. Un insecto devora a otro insecto. Este hombre ama, aquel odia. Espectáculo siempre renovado y siempre atrayente. La inteligencia no prefiere. No ama ni odia. Lo cubre todo con el uniforme y austero resplandor de su atención.

Un amigo de Teste describe admirablemente este aspecto del personaje diciendo: "Se abstrae horrorosamente del bien, pero se abstrae afortunadamente del mal. Hay en él no sé qué espantosa pureza, no sé qué desprendimiento, qué fuerza y qué luz incontestables." Más adelante el amigo observa que Teste es "terriblemente tranquilo", y describe su frío amoralismo expresando que "su corazón es una isla desierta".

La única pasión que se permite Teste es la adoración de su propio espíritu: "Confieso que he hecho de mi espíritu un ídolo." Y desea para éste la lucidez que permita que su ser sea transparente para el mismo. "Yo envidio —dice— a todos esos hombres lúcidos, cuyas obras hacen que se piense en la dulce facilidad del sol en un universo de cristal." Y a conseguir esa lucidez se entregaba Teste con una "terrible obstinación".

Pero aun esa pasión estaba sometida al control de su inteligencia. Teste estaba dispuesto a reconocer la inanidad de su ídolo: "Hastiado de tener razón, de hacer lo que tiene éxito, de la eficacia de los procedimientos, ensayar otra cosa."

Los demás hombres no eran para Teste sino seres flotando en el brazo de sol de sus pensamientos. Su espíritu los envolvía a todos en la transparencia. "Yo los veo —dice— como se ven en plena agua pura, en un vaso de vidrio, tres o cuatro peces rojos que hacen, dando vueltas, descubrimientos siempre ingenuos y siempre los mismos." Las impresiones de Madame Teste son a este respecto sumamente significativas. "Soy una mosca —dice— que se agita y va viviendo en el universo de su mirada imperturbable." Madame Teste presiente que para su marido nada hay en ella de desconocido o inédito. "Yo soy transparente —escribe—, vista y prevista, tal cual soy, sin sombras, sin recurso posible a mi propia ignorancia, a mi propio ser."

Acerca del contenido de los descubrimientos, de los éxitos internos, de los métodos de Teste, que nos imaginamos prodigiosos, nada conocemos. Imaginamos que las verdades que Monsieur Teste descubrió en los análisis y en la investigación de sí mismo, debieron ser extraordinarias en cuanto al conocimiento de lo humano se refiere. Tal vez consiguió llevar a término la impresionante aventura de aislar ese elemento espiritual que

es la inteligencia pura, que los hombres usamos en dosis homeopáticas. No podemos saberlo.

Sólo tenemos su cuaderno de notas, con algunas confidencias de carácter puramente intelectual. He aquí su ansia de precisión: "Viejo deseo (estás aquí otra vez, periódico instigador) de reconstruirlo todo con materiales puros: nada más que elementos definidos, nada más que relaciones claras, nada más que contactos y contornos dibujados, nada más que formas logradas, y nada de vago."

En el "Poema del hombre de vidrio" describe así su ideal: "Es tan recta mi visión, tan pura mi sensación, tan desmañadamente completo mi conocimiento, tan fina, tan clara mi representación y mi ciencia tan acabada, que yo me penetro desde la extremidad del mundo hasta mi palabra silenciosa."

Teste está pues, como él mismo dice, de pie, solitario, "en el cabo del pensamiento, contemplando el mar inmenso y transparente de su propia personalidad". ¿Y a dónde lo llevan sus miradas? ¿Qué halla en los confines del horizonte? ¿"Será a Dios o alguna espantable sensación de no encontrar en lo más profundo del pensamiento sino la pálida radiación de su propia y miserable materia", como dice Madame Teste?

La plegaria con que se inicia el cuaderno de notas de Monsieur Teste, nos dice en breves palabras el abismo de desolación a que Teste llega a asomarse al final de su camino: "Señor: yo estaba en la nada, infinitamente nulo y tranquilo. Yo he sido arrancado de ese estado para ser arrojado a este carnaval extraño..." Esta plegaria nos conduce al pesimismo que ya hemos encontrado en "La joven Parca" y en el "Cementerio marino", y que en su poema "Esbozo de una serpiente" hacía decir a Valery que el ser es una mancha en la pureza del no ser:

*Soleil, soleil! ... Faute éclatante!
Toi qui masques la mort, Soleil,
Sous l'azur et l'or d'une tente
Où les fleurs tiennent leur conseil;
Par d'impénétrables délices,
Toi, le plus fier de mes complices,
Et de mes pièges le plus haut,
Tu gardes les coeurs de connaître
Que l'univers n'est qu'un défaut
Dans la pureté du Non-être.*

(¡Sol, Sol! resplandeciente defecto. Tú que ocultas la muerte, Sol, bajo el azul y el oro de una tienda donde las flores celebran sus consejos; por medio de impenetrables delicias, tú, el más orgulloso de mis cómplices y de mis lazos el más alto, tú impides a los corazones conocer que el universo no es sino un defecto en la pureza del no-ser.)

Para Teste, la realidad del mundo con sus formas y vida, es un reino perdido, una máscara colocada sobre el rostro perfecto de la nada.

Así, la inteligencia pura conduce a Teste hasta esa desoladora conclusión. Como una daga buida, la inteligencia consigue recortar el perfil del hombre, pero al mismo tiempo mata todas las posibilidades existentes en su torno. Su interna luminosidad hunde en profunda tiniebla todo lo que está en su derredor.

Teste llega, pues, a descubrir la miseria de su condición, ángel orgulloso que pliega las alas y se niega a sí mismo. Sus ojos lo han mirado todo, y sólo encuentran la suprema realidad de la nada. "Qui veut faire l'ange fait la bête", decía Pascal. La inteligencia privada de toda sustancia vital acaba reduciéndose a la condición de un espejo frío y límpido, que reproduce la imagen del inexorable automatismo de la vida que pasa.

En el diálogo de Valery titulado "El alma y la danza", Sócrates se dirige a Erexímaco y le pregunta si, entre las medicinas que como médico conoce, existe alguna que sirva como antídoto para un veneno, el más sutil de todos, que se llama el tedio de vivir, ese tedio que nace no de una causa circunstancial, sino del hecho de que la vida se contempla a sí misma, totalmente desnuda y transparente. Erexímaco le responde que no hay remedio para ese mal: "Una fría y perfecta claridad —dice— es un veneno imposible de combatir. Lo real en estado puro, paraliza instantáneamente el corazón. Una gota de esa linfa glacial basta para distender en un alma los resortes y las palpitations del deseo, exterminar todas las esperanzas, arruinar todos los dioses que están en la sangre." Entonces Sócrates pregunta a Erexímaco cuál es el estado más opuesto a esa mortal lucidez. Erexímaco le dice que la embriaguez, sea ella de odio, de amor o de acción.

LOS ASTROS EN LA NOCHE

Por todo lo que hemos venido diciendo de Valery, se ve que el grande escritor aspiraba al señorío de sí mismo por la inteligencia; ansioso de

pureza, consideraba lo irracional, lo que sólo obedece a los impulsos de la vida, lo que proviene de las contingencias y del azar, como disminuciones de su propio ser, como reducciones de su personalidad.

André Gide, en el *Diario* que ya hemos citado anteriormente, decía a este respecto: "Valery juega su vida como una partida de ajedrez que se trata de ganar y del mismo modo que escribe sus poemas, poniendo la palabra que hace falta, como se coloca un peón allí donde se hace indispensable."

Sobre esta aspiración a una pureza perfecta, casi inhumana, he aquí lo que el propio Valery escribía en su *Historia de un poema*: "Era el alejamiento del hombre lo que me maravillaba. Yo no sabía por qué se elogia a un autor por ser humano, cuando todo lo que eleva al hombre es inhumano o sobrehumano, cuando no se puede, por otra parte, avanzar en cualquier conocimiento o adquirir cualquier potencialidad sin deshacerse primero de la confusión de valores, de la visión media y oscura de las cosas, de la sabiduría oportunista, en una palabra, de todo lo que resulta de nuestra relación estadística con nuestros semejantes y de nuestro comercio obligatorio y obligatoriamente impuro con el desorden monótono de la vida exterior."

Pero, como ya hemos visto, este obstinado afán del pensamiento, este repudio de las fuerzas oscuras de la vida, de las contingencias psicológicas y naturales, lejos de conducirlo a una afirmación definitiva, confiada y serena de su ser, ha llevado a Valery hacia la nada. La razón luminosa y transparente acaba convirtiéndose para él en el más sutil y ponzoñoso de los venenos. ¿Por qué el vuelo audaz y temerario termina en esa forma?

Pascal ha escrito un pensamiento al que nos hemos referido ya en anterior artículo y que parece darnos la solución del problema. Dice así: "El hombre no es ángel ni bestia. Y la mala suerte dispone que quien quiere hacer el ángel hace la bestia." Extraña reversión. El ser que pretende salirse de su propia condición para alcanzar la pureza ideal, no sólo no consigue su objeto, sino que es lanzado hacia aquello de que precisamente huye. El hombre que aspira a ser ángel, no solamente fracasa en su propósito, sino que se hunde más profundamente en la esencia de su ser animal. ¡Ay de aquellos que, en nombre de un principio abstracto, quieren imponer, arcángeles dominadores y violentos, la perfección absoluta a sus semejantes! No hacen con ello sino despertar la manada de instintos que duermen

en el hombre. Nada es tan mortal como la fría seducción de las puras abstracciones.

El angelismo, para Pascal, es, pues, además de un pecado, una traición a la vida y a lo humano, porque no sólo reduce al hombre a la condición de un ser sin consistencia vital, a un pálido fantasma sin sangre y sin corazón, sino algo peor todavía; lo precipita hacia aquello de que quiere escapar. Ansioso de librarse de la bestia, el hombre que pretende realizar la evasión cae en la bestia misma.

Y para Pascal, el ángel era dentro del hombre la inteligencia, la razón fría y lógica, que ignora que "el corazón tiene sus razones" y que trata de imponer su imperio lúcido, ajeno a todos los impulsos espontáneos de la carne que condicionan la vida del espíritu.

Valery encarnaba en su forma más refinada ese anhelo angélico. Como Luzbel, buscaba un Dios en su propio ser. "Imaginad —dice en su diálogo "Eupalinos"— lo que sería un mortal tan puro, tan razonable, tan sutil y tenaz, tan poderosamente armado por Minerva como para meditar hasta la extremidad de su ser, y, por consiguiente, hasta la extrema realidad. A qué punto precioso llegaría, qué Dios encontraría en su propia carne." En otra oportunidad decía Valery que no merecía ser hombre quien no hubiera querido ser Dios.

El pintor francés Degas se dió cuenta de esa característica de la personalidad de Valery. En un artículo publicado hace algunos años en "Les Nouvelles Littéraires" de París, escribía René Lalou lo siguiente: "Nos cuenta Valery que Degas lo llamaba a veces 'el Ángel'. No me extrañaría que este sobrenombre perdurara, porque Valery es uno de los raros escritores que legarán sus obras a la posteridad sin obligarla a aceptar, como suplemento de equipaje, todas sus mezquinas historias personales."

De ahí el contraste entre el espíritu de Pascal y el de Valery. Contraste del cual no podía haber dejado de darse cuenta el propio poeta. En efecto, ha escrito un magnífico ensayo inserto en su libro *Varieté*, titulado "*Variaciones sobre un pensamiento*", en que comentando uno de los pensamientos de Pascal, hace uno de los más bellos y luminosos estudios del espíritu del grande solitario de Port-Royal.

Valery siente desde luego por Pascal una gran admiración. Le parece "una de las fuertes inteligencias que han existido". Pero cree que sus descripciones de la humana miseria y la desesperación de que hace gala son demasiado artificiosas. "Yo no puedo dejar de pensar que hay algo de

sistema y de trabajo en esta actitud perfectamente triste y en este absoluto disgusto." Según Valery, no puede sentirse muy infeliz quien es capaz de escribir tan bellamente como Pascal lo hace. Por eso encuentra en su obra algo de impuro y ambiguo, un deseo demasiado manifiesto de convencer, de seducir y sorprender.

Pascal se ha convertido, según Valery, en un personaje de la tragedia o más bien de la comedia del conocimiento. "La costumbre —escribe— ha hecho de él una especie de Hamlet francés y jansenista que sopesa su propio cráneo, cráneo de geómetra que se estremece y sueña sobre una terraza opuesta al universo." Y muchos, después de Pascal, representan su papel.

El pensamiento acerca del cual Valery escribe su "*Variación*" es aquel en que Pascal dice: "El silencio eterno de los espacios infinitos me espanta." Valery trata de explicar ese espanto y de mostrar su origen.

Desde luego, encuentra que la contemplación de los cielos y de las noches estrelladas ha llevado siempre a los hombres a meditaciones que estan lejos de ser espantosas. Los griegos pensaban que en los espacios los astros cantan, sujetos a un maravilloso orden, a través del cual percibían la armonía que reina en la parte más sublime del universo. Los judíos y, por consiguiente, los cristianos, vieron en los cielos manifestaciones de la inteligencia divina; para ellos los cielos glorifican a Dios.

En cambio, Pascal no percibe frente a las estrellas sino el "silencio eterno" y no siente sino "espanto". Es, pues, una "reacción" original. Y para comprender esa reacción que el poeta llama "reacción Pascal", hace Valery una experiencia. Observa la impresión que produce en su espíritu la contemplación de "una noche pura y la presencia de los astros".

Las observaciones que Valery consigna en su estudio recuerdan la invocación de "La joven Parca", que hemos citado en páginas anteriores:

*Tout-puissants étrangers, inévitables astres
Qui daignez faire luire au lointain temporel
Je ne sais quoi de pur et de surnaturel;
Vous qui dans les mortels plongez jusques aux larmes
Ces souverains éclats, ces invincibles armes,
Et les élancements de votre éternité.*

Los astros se presentan como objetos desvinculados del hombre, completamente extraños a él. Cuando los contempla, el hombre siente que todo desaparece en las sombras circundantes y que no hay otra realidad

exterior que esos seres intangibles y lejanos. Pero se establece una especie de correspondencia entre el mundo luminoso y la conciencia atenta que lo observa. Al parpadeante enjambre de las estrellas, el hombre opone, desde el fondo de su conciencia, el sentimiento extremado de sí mismo, el sentimiento de "ser único y de estar sin embargo solo". "No hay sino dos presencias distintas y dos naturalezas inconmensurables. No hay sino dos adversarios que se contemplan y que no se comprenden." Queda así el espíritu en un estado de estupor, del cual trata de salir. Y para ello tiene dos caminos, cuenta con la posibilidad de dos reacciones.

En la primera de ellas, el hombre se entrega, se deja dominar por la presencia de la noche y de los astros. La inmensidad lo envuelve. "Lo viviente desea lo viviente." El hombre proyecta su yo sobre el mundo, y encuentra la idea de un ser suficientemente poderoso para "contener, para haber construido o para emitir ese monstruo de extensión y de resplandores que nos fascina, que nos alimenta y nos devora". He ahí lo que halla el "corazón": un corazón mayor en el misterio de la inmensidad.

La otra reacción hace que el hombre oponga a los espacios estrellados, a su enorme presión, "una paciencia infinita y un inmenso interés". Es la actitud crítica que corresponde a la inteligencia; la del hombre de ciencia que busca, investiga, estudia y quiere conocer la verdad. "Hay un contraste notable entre la prontitud, la impaciencia y la inquietud del corazón, y esta lentitud hecha de crítica y de esperanza."

Pues bien, para Valery, la primera es la "*reacción Pascal*". "Pascal cree haber encontrado porque ha dejado de buscar; ha sacado de sí mismo el silencio eterno que ni los hombres verdaderamente religiosos ni los hombres verdaderamente profundos han observado nunca en el mundo."

Como es de suponer, Valery se adhiere a la *reacción científica*, a la reacción crítica y paciente. Rechaza la actitud angustiada, la posición afectiva de Pascal, para acogerse a la inteligencia.

Sin embargo de ello, Valery no ha podido escapar a la reacción Pascal. Como todo poeta, que más que cualquier otro hombre busca un corazón donde reclinar el suyo, Valery no ha podido dejar de sentir el vacío del mundo. Ya hemos visto, al hablar de Edmond Teste, cómo Valery, enamorado de la inteligencia, de la lucidez absoluta, desembocó en el tedio. Y ese tedio no era puramente teórico. Gide, cuyo testimonio hemos invocado muchas veces, nos dice al respecto lo siguiente: "Valery vuelve a hablarme de su *taedium vitae*, que se hace por momentos un su-

frimiento físico, una angustia nerviosa insoportable. ¡Qué digo por momentos!... Es un estado, dice él, en el cual se encuentra nueve días de cada diez. Concede que esa angustia le había abandonado al viajar, particularmente en Inglaterra. El exclama: '¡Ah, si por lo menos tuviera bastante dinero para no tener que ocuparme más de escribir!.'

La tragedia del angelismo, que tan profundamente penetró en su alma, la ha presentado Valery en un poema en prosa que escribió poco antes de su muerte, y que por eso debe ocupar un lugar muy importante dentro de su obra.

Ese poema lo conocemos sólo por un resumen, publicado en "La Nación" de Buenos Aires, de una conferencia recientemente pronunciada en el Instituto Francés de Estudios Superiores de la capital argentina por Robert de Billy, amigo del poeta que asistió a sus últimos días. Billy dice que ese poema, del cual se hablaba mucho en París, puede ser considerado el testamento espiritual de Valery.

Según el citado resumen, Valery imaginó un ángel que sentado al borde de una fuente contempla en ella su imagen, como lo hiciera Narciso. Pero el ángel no se asombra ante su propia belleza como el adolescente griego. Se siente sorprendido más bien al ver que su rostro está cubierto de lágrimas. El ángel, que es un ser perfecto, conciencia pura y alada, llora. ¿Por qué? El propio ángel lo ignora. Su dolor no tiene explicaciones para él. Examina su conciencia y no encuentra en ella sino luminosidad, transparencia, diáfana limpidez; nada que pueda considerarse como la sombra de un mal, nada que turbe el conocimiento.

"Sufro y lo comprendo todo —dice el ángel—. Veo mis lágrimas y se me escapa la causa de mis lágrimas."

¿Cómo explicar el dolor misterioso? ¿Hay entonces algo más que la luz, algo que la luz misma no permite ver? Y el ángel permanece contemplando sus lágrimas sin poder encontrar la explicación.

El ángel es, pues, la pureza inhumana que Valery aspiraba a conseguir, pureza que de pronto se encuentra con algo que nace de lo impuro, de lo humano, de las entrañas oscuras de la vida, que al ángel no le está permitido conocer y que, sin embargo, es de una realidad inevitable y profunda.

Si en el Narciso, como hemos visto, nos mostró Valery el drama del hombre universal que se encuentra frente a su propia realidad concreta, individualizada, de carne y hueso, pronta a ser arrebatada por las som-

bras de la noche y de la selva, en el poema del ángel nos presenta la tragedia de la inteligencia pura asomándose al misterio para ella impenetrable de la carne.

SOEREN KIERKEGAARD

En los anteriores artículos he presentado un esbozo de la personalidad y de la obra de Paul Valery, exponente del intelectualismo de nuestra época. Me propongo ahora, en una nueva serie de publicaciones, hablar de otro escritor que es precisamente la antítesis del poeta francés; un escritor que sostiene que, para llegar a las verdades supremas, el hombre debe renunciar a la razón y acogerse a lo subjetivo, a la fe; un escritor que, si bien vivió hace un siglo, es hasta hoy cuando han encontrado ambiente para sus ideas que son, de ese modo, expresión de las inquietudes de nuestra época. Me refiero al danés Soeren Kierkegaard, directo inspirador de la filosofía existencialista que tan poderosamente influye en el pensamiento de nuestros días.

El paralelo entre Kierkegaard y Valery es de un fascinante interés. Puestas frente a frente, las personalidades de ambos escritores adquieren un relieve tan grande, que se tiene la impresión de que el pensamiento humano se mueve entre ellos como entre dos polos del espíritu. Y la oposición se hace tanto más intensa cuanto que ella se marca en torno a temas que les han preocupado por igual.

Si Valery quería llegar al último límite de la lucidez intelectual, suprimir lo personal, lo individual, buscar el hombre general, Kierkegaard pensaba que sólo la pasión unifica al hombre, que sólo lo viviente, lo personal, lo individual, conducen a lo absoluto.

Para Valery, el poeta es una inteligencia que ordena y dispone las inspiraciones de acuerdo con un plan. Para Kierkegaard, el poeta es "un hombre infortunado que oculta en su corazón profundos tormentos, y cuyos labios están hechos de tal modo que los suspiros y los gritos al resonar en ellos producen una música armoniosa".

Valery ha sido obsesionado por el símbolo de la serpiente en sus poemas; Kierkegaard tiene un libro entero sobre el pecado original, en el que la serpiente es el oculto tema de las meditaciones.

Kierkegaard comienza su reflexión allí donde Valery la acaba: ante el vacío, ante la desesperación. La nada es para Valery la perfección. La

nada es para Kierkegaard la fuente de la angustia, el abismo que el espíritu encuentra delante de sus ojos y que lo llena de desesperación.

Ardiente, apasionado, lleno de angustia, Kierkegaard se niega a aceptar las conclusiones, que para él son pálidas y artificiosas, de la lógica. El espíritu puro, la conciencia absoluta que persigue Valery, son para Kierkegaard lo demoníaco, es decir, los enemigos del hombre. La inteligencia es un elemento disolvente que destruye las energías morales.

Kierkegaard quiere afirmar su individualidad desde el fondo de una melancolía que lo encierra en una soledad infinita. Toda su vida es una lucha contra las acomodaciones, contra el racionalismo; está sumida en la desesperación, en la paradoja y el absurdo.

Y como si hubiera presentado la existencia de Edmond Teste, Kierkegaard escribió en su libro *La repetición* lo siguiente: "¿No es una especie de demencia tener sometidos hasta ese punto toda pasión, todo impulso del corazón, todo sentimiento, al frío régimen de la reflexión? ¿No es una debilidad del espíritu ser tan normal, idea pura y no hombre como nosotros que doblamos el espinazo y nos sometemos a los acontecimientos, perdidos y perdiéndonos? ¿No es debilidad del espíritu estar siempre tan despierto en plena conciencia, siempre exentos de sueños y de melancolías?"

En Kierkegaard la vida personal no está separada del pensamiento. Sus ideas tienen hincadas las raíces en su propio corazón. Hay una relación tan honda, tan íntima entre sus pensamientos y su persona, que apenas puede establecer una línea de demarcación entre ellos.

Por eso, mientras que Valery aspira a eliminar de sus meditaciones todos los elementos subjetivos, personales, que las vinculen a su individualidad concreta, Kierkegaard se aleja de lo abstracto. En sus razonamientos palpitan los conflictos de su propia existencia; están impregnados de las angustias y preocupaciones de su íntima vida personal. La objetividad racional, sólo puede ser conseguida, según Kierkegaard, negando los intereses humanos más profundos. El hombre, antes que un ser pensante y abstracto, es un ser viviente, ansioso de libertad y lleno de pasión. En 1838 decía Kierkegaard: "He leído en estos días el *Athanasius* de Görres no solamente con mis ojos, sino con todo mi cuerpo, con el epigastrio." Por eso, sus obras apenas pueden comprenderse si no se las vincula a su vida; son las formas abstractas de sus sentimientos, son la justificación de sus estados íntimos de emoción.

A los veintidós años ya había escrito Kierkegaard las siguientes palabras: "Lo que necesito es vivir una vida plenamente humana, basar mi pensamiento en una realidad que emane de las raíces más hondas de mi ser."

Su pensamiento fué así flotando en las agitadas aguas de su apasionado espíritu. Y a la sabiduría de Hegel que dominaba en su tiempo y que había asimilado en su adolescencia, fué sustituyendo la de Abraham, la del patriarca que fué el elegido de Dios por "haber dejado una cosa, su razón terrestre, y tomado otra, la fe". Y la compañía de Job, hundido en la miseria y protestando en el estercolero por la tremenda injusticia de que había sido objeto, le pareció más útil que la de Sócrates y la de los efebos atenienses. "En el pequeño círculo —escribe refiriéndose a sí mismo Kierkegaard— en que Job habla a su mujer y a sus tres amigos, oye, según cree, la verdad más magnífica, más jubilosa, más verdadera que en un banquete griego."

La biografía de Kierkegaard es, como la del Edmond Teste de Valery, cosa simplicísima. Pocos accidentes exteriores hay en ella. Todo su intenso dramatismo es interno. Por eso escribía él en los *Diapsalmata*: "Yo me quejo de que en la vida no ocurra como en las novelas, en que hay que luchar contra padres crueles, contra gigantes y enanos, y libertar princesas encantadas. ¿Qué son todos esos enemigos si se les compara con los fantasmas nocturnos, pálidos, exangües, de muerte durísima, con los cuales yo combato y a quienes yo mismo doy vida y existencia?"

Soeren Kierkegaard nació en Copenhague en 1813. Era el séptimo hijo de Michel Paderson Kierkegaard, que entonces tenía ya 56 años. Michel Paderson había sido en su infancia pastor de ovejas en Jutlandia, después se había trasladado a Copenhague dedicándose al comercio, en el que consiguió hacerse rico, y se había retirado de los negocios a los cuarenta años. En su casa se reunían intelectuales y teólogos, pues el antiguo pastor se interesaba por la religión y la filosofía.

La influencia paterna fué decisiva en el espíritu de Kierkegaard. Michel Paderson era un hombre melancólico, dotado de un grande rigorismo moral y de una excepcional austeridad. Kierkegaard heredó el temperamento melancólico y recibió todo el peso de las sombrías preocupaciones religiosas y morales que torturaban a su padre. Por eso se nos aparece, a la distancia, tal como describió a otro escritor danés: "Pájaro aturdido y espantado que se precipita hacia la tempestad en las alas del pánico." Dice

también en su *Diario*: "Como un pino solitario, egoístamente recogido en sí mismo y dirigido hacia las alturas silenciosas, me levanto. No hago ninguna sombra y sólo la torcaz construye su nido en mis ramas." Y más adelante añade: "Cada flor de mi corazón es una flor de hielo."

Kierkegaard realizó en Copenhague estudios de teología que no terminó. Por escrúpulos religiosos nunca llegó a ser pastor. Acaso por eso, pudo más tarde decir que los peores enemigos de la religión son los sacerdotes que la convierten en un *modus vivendi*.

A partir de 1938, publicó una serie de libros que aparecieron en su mayoría con seudónimos caprichosos. Los títulos de algunos de ellos revelan los sentimientos predominantes en el espíritu de Kierkegaard: *Miedo y estremecimiento*, *La Repetición*, *La enfermedad mortal o el tratado de la desesperación*, *El concepto de la angustia*, etc.

Tres acontecimientos de su vida impresionaron profundamente a Kierkegaard, cuyo espíritu excepcionalmente sensible los convirtió en centro de sus inquietudes y de sus meditaciones. Se puede decir que sus ideas no fueron sino comentarios en torno de esos hechos.

El primero fué una confidencia que le hizo su padre el día de su mayoría. Le contó el anciano que un día, cuando no era sino un pequeño pastor de ovejas, atormentado por el hambre y por el frío, se sintió tan infeliz que subió a una colina, levantó los ojos al cielo y maldijo a Dios, a ese Dios que tenía la crueldad de dejar sufrir a un niño inocente y desamparado sin prestarle alivio alguno.

La confesión trastornó a Kierkegaard. En su *Diario* dice que fué para él como un terremoto que le "impuso de súbito una nueva e infalible ley de interpretación de los fenómenos".

Si su padre había cometido un crimen tan grande, un crimen contra el Espíritu Santo, ¿cómo había llegado después a obtener todos los bienes temporales, a verse rodeado de una numerosa familia, a merecer la longevidad? Kierkegaard no pudo concluir sino que Dios es generoso con aquellos que se apartan de él. La riqueza, el bienestar, la longevidad, son mistificaciones con las cuales Dios hace que el hombre se agarre más a las cosas y se aleje más de él. De ahí nació la teoría kierkegardiana de que si Dios es generoso con los que se separan de él, es cruel con sus elegidos, los cuales están condenados en este mundo al sufrimiento.

Otro hecho que tuvo influencia decisiva en su espíritu fué la ruptura de su compromiso matrimonial. Cuando tenía 27 años, Kierkegaard se

comprometió para casarse con una muchacha de 18 llamada Regina Olsen. Después de contraído el compromiso, se dió cuenta de que le era imposible cumplirlo. No podía unir la juventud de su novia a la melancolía infinita que reinaba en su espíritu. Temió hacerla desgraciada. Deshizo el compromiso. "Por amor he destruído mi propio amor" — escribía después.

La ruptura con Regina fué la mayor tragedia de su vida. Lo que Beatriz para el Dante, fué Regina para Kierkegaard. "No ha pasado un solo día desde entonces —escribía en su *Diario* en 1846— sin que haya pensado en ella día y noche." La imagen de Regina estaba siempre presente, aunque no fuera sino en el plano de fondo de sus meditaciones. Y en ese amor humano, en las torturas de su corazón, encontró Kierkegaard una imagen del amor de Dios.

Porque Kierkegaard no rompió con Regina de un modo corriente. Como no podía explicarle el íntimo motivo de su actitud, pues ella no hubiera podido comprender la honda angustia de su alma, buscó un medio para que fuera ella quien se apartara de él. "Cuando el niño debe ser destetado la madre se ennegrece el seno, porque sería una lástima que éste conservara su atracción cuando el niño no debe tomarlo más" —escribía en *Miedo y estremecimiento*—. Kierkegaard trató de provocar el odio y el desprecio de la joven. A pesar de su amor, se presentó ante ella como un libertino, un cínico y un seductor perverso.

"Mi vida —escribe en su *Diario*— expresa la crueldad para con la amada. Todo el amor que arde en mí se expresa en crueldad. Y en los momentos dolorosos de la 'duda religiosa', siento que Dios debiera obrar del mismo modo frente a mí."

La idea de la crueldad quedó así en el espíritu de Kierkegaard no sólo como una manifestación del amor humano, sino también del amor divino.

El tercer hecho que impresionó a Kierkegaard fué la polémica que mantuvo con una revista de Copenhague, llamada "El Corsario". Era ésta una publicación satírica muy popular en Dinamarca, que hacía gala de una despreocupación absoluta de todas las cosas que Kierkegaard consideraba más sagradas. Era una especie de exponente de la superficialidad del ambiente y de la época. Como nadie se atrevía a combatirla, él lo hizo. Pero la revista, que nunca se había ocupado de Kierkegaard hasta entonces, comenzó, ante el ataque, una campaña de sarcasmos y de burlas, ridiculizando desde la forma de los pantalones estrechos y de los sombreros

campanudos que él usaba, hasta sus ideas. Kierkegaard sufrió con ello tormentos desconocidos hasta entonces, herido en las fibras más sensibles de su espíritu. Descubrió que en el odio, como en el amor, se produce una especie de identificación del sujeto con el objeto. "Si pegan —escribía—, se pondrán atentos. Y si pegan hasta matarme, llegarán a estar infinitamente atentos."

Hundido así en el sufrimiento y en la amargura, Kierkegaard escribió sus obras más profundas, como el *Tratado de la desesperación*, que es de esa época, ahondando en el sentido trágico del cristianismo, dentro del cual el único camino de la salvación es, según él, el camino de la cruz.

Kierkegaard murió en un hospital de Copenhague, en 1855; cuando sólo tenía 42 años. Antes de su muerte sostuvo una intensa lucha con la Iglesia de su tiempo. Publicó entonces los panfletos titulados *El Instante*, que son considerados como las *Cartas provinciales* del siglo XIX, y que estaban dirigidos contra la Iglesia racionalista y aburguesada de su tiempo, que él no toleraba porque creía que el cristianismo no podía ser sino torturante, ascético y cruel. La reacción inevitable del ambiente lo precipitó cada vez más en la soledad y la tristeza, para las que tan predispuesto era. Pero él se consolaba, en parte, pensando que sólo un elegido de Dios podía provocar tan grande escándalo en su servicio.

En su lecho de muerte encargó a uno de sus amigos: "Díles a los hombres que mi vida ha sido un gran dolor, incomprensible para quien no sea yo."

EL MISTERIO DE ABRAHAM

Hemos aludido ya a la influencia que la ruptura de su compromiso matrimonial con Regina Olsen tuvo en la vida de Kierkegaard. La mayor preocupación del escritor consistió en justificar este hecho, como si un remordimiento obsesionara su espíritu. Había sido cruel con Regina y consigo mismo, había roto con el mundo, con sus normas éticas y sus principios generales, no había tenido suficiente fe en su propio sentimiento. En sus trabajos literarios, en sus libros filosóficos, Kierkegaard insistió tanto en el asunto que acabó dándole contornos simbólicos, casi místicos.

Su gran imaginación llegó a asimilar su caso personal al de uno de los personajes más impresionantes de la Biblia: Abraham. A pesar de las diferencias externas, le pareció a Kierkegaard que el patriarca hebreo había

vivido, en forma sin duda más intensa, un drama similar a aquel en que él había sido protagonista. Todo un libro, que es acaso el más original de los suyos, dedicó Kierkegaard a la gran figura bíblica; llevaba el título de *Miedo y estremecimiento*, y él lo consideraba su mejor obra y la que más fama le daría.

Sin duda, nadie ha analizado con más hondura que Kierkegaard el trascendental sentido de la prueba a que fué sometido el hombre a quien la Biblia considera el "padre de la fe". Prueba espantosa, la más espantosa que pueda sufrir un ser humano, para quien el hijo es el bien más preciado que tiene en el mundo; prueba desconcertante, además, porque no es el demonio quien la provoca, sino Dios. No es el príncipe del mal, sino Dios mismo, quien sin razón ni necesidad alguna exige a Abraham que mate a Isaac.

Y Abraham no se rebela contra el mandato. Aunque ha recibido este hijo cuando por sus años y los de su esposa no podía esperarlo ya; aunque Isaac es en aquel momento un adolescente lleno de vida y de promesas, y aunque espera que él será el tronco de una progenie tan numerosa como las arenas del mar, Abraham no protesta. Obedece. En el fondo de su corazón y en silencio accede a la realización del sacrificio.

Muy temprano se levanta del lecho y manda preparar los asnos y cargar la leña. Lleva consigo a su hijo y a un criado. Sara, su mujer, "la novia de las bodas de oro", desde la puerta de la casa los ve alejarse y perderse detrás de las colinas. Ella ignora la tragedia que lleva Abraham en su propia alma.

Abraham, Isaac y el criado caminan durante tres días, al cabo de los cuales llegan al pie del monte Moriya donde ha de realizarse el sacrificio. Abraham despide al criado y comienza la ascensión en compañía solamente de Isaac. Sin precipitación, con la misma siniestra calma con que ha salido de su casa, Abraham sube la falda de la montaña que es tan grande como su dolor.

Llegan a la cumbre, preparan el holocausto, y sólo entonces Isaac advierte que el rostro de su padre ha cambiado. Abraham "tiene la mirada feroz y los rasgos espantosos". Toma a Isaac y lo echa por tierra, gritándole: "Yo no soy tu padre. Soy un idólatra. Y no obedezco a Dios. Lo hago por mi voluntad." Abraham quiere así que Isaac dude de él, pero que no desconfíe del amor de Dios. Blande, entonces, el cuchillo, y cuando

va a hundirlo en la carne de su hijo ve el cordero que milagrosamente aparece para sustituir a éste en el sacrificio.

Después Abraham regresa a su casa, abrumado por la prueba. "No podía olvidar lo que Dios había exigido de él —escribe Kierkegaard—. Isaac continuó creciendo; pero la mirada de Abraham era sombría. Nunca más vió la alegría."

Esta es la historia que Kierkegaard comenta en su libro *Miedo y estremecimiento*. Historia que desafía a la razón y desafía a la moral, y que, por eso mismo, es para Kierkegaard la historia de más terrible grandeza que han podido conocer los hombres.

Kierkegaard la analiza y encuentra en ella tres aspectos, que a su juicio se presentan en toda existencia que sale de lo general y penetra en la esfera de la vida verdaderamente personal: 1º, la moral desaparece delante de Dios; 2º, la soledad es inherente a la vida profunda del espíritu, y 3º, el amor es cruel.

Abraham consintió en la inmolación de su hijo. Pero no por eso se cubrió de oprobio, sino que más bien fué glorificado por el propio Dios y considerado como el padre de los creyentes. ¿Qué es entonces la moral y cuál es su valor? ¿Cómo se explica que Dios hubiera podido no sólo exigir de Abraham una cosa de ese género, sino premiarla?

La respuesta de Kierkegaard es característica. Así como el Edmond Teste valeriano es indiferente a la moral, porque el valor ético no le parece un producto de la razón, Kierkegaard desdeña la moral aunque por un motivo muy diferente. Para él, lo que llamamos moral no es sino una forma abstracta de la conducta. La moral es la norma generalizada y desindividualizada que trata de someter por igual a todos los hombres, y aun al propio Dios, a un principio de deber. La moral, por lo tanto, se presenta como algo que existe por sí e independientemente del individuo, como algo universal a lo cual se deben someter como esclavos tanto lo humano como lo divino.

Desde el punto de vista de la moral, según Kierkegaard, Abraham sería un criminal. Su conducta no estaría justificada por ninguna exigencia de carácter general, como lo está, por ejemplo, la de Agamenón sacrificando a Ifigenia para salvar a su pueblo o la de Jefe que también mató a su hija para cumplir una promesa. Todo el mundo simpatiza con la desgracia de estos dos héroes trágicos, porque los comprende y los justifica, ya que

su sacrificio se debe a un imperativo moral y se realiza en servicio del Estado.

“La diferencia —dice Kierkegaard— que separa al héroe trágico de Abraham, salta a la vista. El primero permanece en la esfera moral. Abraham ha franqueado por su acto la esfera moral. El no actuó para salvar a un pueblo ni para defender la idea del Estado ni para apaciguar a los dioses.”

Abraham es el hombre que se encuentra delante de Dios, y el deber no es para él sino la voluntad de éste. Dios es un ser concreto, omnipotente, soberano. Nada hay —ni moral ni razón, ni principios ni normas— que esté por encima de él. El Dios abstracto, que los filósofos imaginan colocado al margen de los hechos que están originados y dirigidos por una inquebrantable necesidad, desaparece, según Kierkegaard, para dar lugar al Dios libre, apasionado, escandaloso, que es el Dios de la revelación. Para este Dios nada hay definitivo e irrevocable en el mundo. Para este Dios no pueden existir las limitaciones impuestas por el principio de contradicción o por el de causalidad. Kierkegaard decía por eso que el rayo es la respuesta de Dios a la lógica y a las exigencias éticas del hombre, y que Dios es fuego que consume y devora.

Dios no es para Kierkegaard “lo divino”, es decir, lo general, un fantasma elaborado por la abstracción, sino lo absoluto con lo cual el hombre se encuentra en una relación también absoluta. En esa relación ya no existen reglas. El hombre está más allá de las lágrimas y de la risa. En la terrible presencia de Dios, el hombre se mantiene solitario y desnudo, sin que nadie pueda prestarle ayuda ni hacerle compañía. Este es el segundo aspecto que presenta, según Kierkegaard, el misterio de Abraham.

La fe de Abraham no es reposo, no es confianza de verdades consideradas eternas y absolutas. La fe es una categoría de la angustia, nace de la razón desesperada. “Sólo el horror, próximo a la desesperación, desarrolla en el hombre las fuerzas más grandes” —dice Kierkegaard—. La fe es verdadera porque es apasionado interés del yo por el infinito. No llega a entregarse a ella sino la conciencia que vive las torturas de lo absurdo. Por eso, para Kierkegaard, el cristianismo que se “acomoda dentro de las evidencias racionalistas, que se entrega a las posibilidades” de la existencia humana, ha renegado de Dios, ha suprimido a Cristo. Este no se sacrificó ni fué torturado para hacer agradable la vida de los hombres. Dios no es un buen abuelo. “Se hace de Cristo —dice Kierkegaard en su

Diario— una figura dulce y suave, una figura que no habría escandalizado a los judíos y que no habría sido para los griegos una locura. Es como si el elemento cristiano hubiera caído en la puerilidad.”

El creyente espera por la fuerza del absurdo, y por lo mismo vive dentro de la angustia. La fe es infinita incertidumbre. Nadie verdaderamente consciente puede estar tranquilo dentro de su fe. “Muchos pueden aconsejar al héroe trágico; pero a aquel que sigue la vía estrecha de la fe, nadie puede ayudarle, nadie puede comprenderle.” Ni él mismo sabe si está realizando la voluntad de Dios; si es la excepción justificada. El creyente está en un riesgo constante. Sólo su angustia y su terror pueden constituir para él la garantía de que está en el buen camino.

Según Kierkegaard, el hombre, como también quería Nietzsche, aunque en otro sentido, “debe edificar su casa al borde del Vesubio”, porque el grado de peligro en que vive por su propia voluntad es la medida de su grandeza. Todo lo que el hombre puede hacer inteligentemente frente al enigma del universo, es arriesgar su destino eterno en una jugada trascendental, permaneciendo tembloroso y angustiado hasta la terminación de la parada.

Porque —y con esto entramos en el tercer aspecto del problema de Abraham— aquellos que son realmente amados por Dios deben sufrir en este mundo. Ya hemos dicho que cuando Kierkegaard recibió la confianza de su padre sobre la maldición que éste había lanzado a Dios en la colina de Jutlandia, comprendió que Dios persigue a aquellos que son sus elegidos y favorece a los que quiere alejar de sí. Y su propia experiencia con Regina Olsen le hizo ver cómo puede el amor tener el coraje de quebrar el corazón del ser amado para bien de éste.

Combinando todos esos antecedentes, Kierkegaard imaginó una leyenda que casi no es sino una trasposición de su caso personal. Es la leyenda de un tritón seductor que sale del mar, y que cautiva, con hermosas palabras y apasionadas actitudes, a la ninfa Agnes, cuya belleza ha admirado oculto entre los juncos. Agnes se enamora de él y está dispuesta a seguirle con absoluta confianza. Pero el tritón se arrepiente porque se ha enamorado también y porque comprende que el mar será mortal para ella. Trata entonces de librarla de la pasión que él mismo ha despertado. Sabe que una confesión franca no dará resultado. Se burla de ella, ridiculiza su amor, hiere su orgullo en lo vivo, la atormenta en toda forma, hasta conseguir que el amor se convierta en desprecio. “El tritón debe engañar a Agnes

—escribe Kierkegaard— para bien de Agnes; debe tener el valor de quebrarle el corazón”, aunque él tenga después que hundirse en las aguas amargas de la desesperación, pues todo lo ha hecho por amor.

El amor de Dios es asimismo cruel, según Kierkegaard. El sufrimiento es el signo de ese amor. Todos aquellos a quienes Dios ha amado realmente, han tenido que padecer en el mundo. “El amor perfecto consiste en amar a aquel por quien se es infeliz —dice Kierkegaard—. Ser amado de ese modo, ningún hombre tiene derecho a pedirlo: sólo Dios. Y puede decirse que el religioso en el sentido profundo, en tanto que ha amado a Dios, ha amado a aquel que, hablando humanamente, lo ha hecho infeliz en esta vida aunque al mismo tiempo feliz.”

En su libro *Miedo y estremecimiento* escribe Kierkegaard: “En el dominio religioso, Dios maldice a aquellos que bendice, así como vemos en el dominio estético la demencia unida al genio.”

El ascetismo desesperado de Kierkegaard fué haciéndose más intenso en los últimos años de su vida. Dios se le apareció como un ser exclusivo que se propone privar al hombre de todo lo terreno. Dios tortura, mata al hombre para que pueda vivir. Es como un hierro candente que se hunde en la carne para quemar toda corrupción.

LA SERPIENTE

Conocido es el papel de la serpiente en la mitología humana. El sutil y ponzoñoso animal, que amenaza con la muerte, que surge ágil y sibilante, que se desliza sin ruido y fascina con su mirada fría, ha sido desde los tiempos primitivos un ser sagrado, objeto de adoración y de temor. El culto de la serpiente ha tenido las más diversas formas y ha sufrido las más extrañas transformaciones.

En la Biblia, el misterioso e inquietante reptil aparece muchas veces, y en el episodio más dramático de la historia de la creación, es uno de los personajes centrales.

Adán y Eva se hallan en el paraíso en estado de inocencia, ignorando el bien y el mal. “La serpiente —dice el Génesis— era el animal más astuto de cuantos había hecho Dios sobre la tierra.” Pues bien, la serpiente se aproxima a Eva y con palabras engañosas la induce a comer el fruto prohibido y a ofrecérselo a Adán. Y la historia de la humanidad comienza con ese hecho.

En la era cristiana, la serpiente sigue ejerciendo su fascinación en los espíritus, convertida en el símbolo de la carne y de la sensualidad.

En el siglo II, los ofitas incitan a los cristianos a obedecer a la serpiente, a entregarse a la voluptuosidad, a la embriaguez del vicio para salvarse. "No se alcanza lo celeste —dicen— sin pasar antes por la corrupción del mundo, como no se sale a flor de agua sin haber atravesado las capas de limo del fondo de los estanques."

Hay una raíz de ofidismo en el sentimiento que inspira a Baudelaire aquellos versos con que comienza el poema titulado "El alba espiritual":

*Quand chez les débauchés l'aube blanche et vermeille
entre en société de l'ideal rongeur,
Par l'opération d'un mystère vengeur
Dans la brute assoupie un ange se réveille.*

(Cuando entre los libertinos el alba blanca y rojiza
Se pone en contacto con el ideal corrosivo,
Por la acción de un misterio vengador
En la bestia adormecida un ángel se despierta.)

Rasputín predica una doctrina semejante y con ella corrompe la Corte de los zares antes de 1918. Para el monje fabuloso, el anhelo de llevar una existencia superior y puramente espiritual no es sino la expresión de un orgullo insolente y necio porque pretende desconocer la humana condición. El amor a la pureza no es para él sino una gigantesca quimera o la manifestación de un sadismo oculto y perverso. La pureza es un tóxico que destruye la vida y el alma. Rasputín predica la sumisión a la carne de que estamos hechos, el abandono al pecado, porque sólo éste puede dar lugar al arrepentimiento que conduce a Dios.

Pues bien, tanto Paul Valery como Soeren Kierkegaard han sido obsesionados por el ofidismo. Valery hace de la serpiente en *La joven parca* el símbolo de esa transformación en que el ser humano, por el despertar de la carne y de la razón al mismo tiempo, adquiere la conciencia pura de sí mismo. La picadura de la serpiente excita los instintos del hombre, y de ese modo da a éste la conciencia profunda y pura de su ser.

Le poison, mon poison m'éclaire et se connaît.

(El veneno, mi veneno, me ilumina y se conoce.)

El veneno de la bestia sinuosa y cubierta de pedrerías, es el veneno sutil de que se lamentaba Edmond Teste.

Valery presenta al reptil en otro poema, que es sin duda una obra maestra, titulado "Esbozo de una serpiente", en el cual la propia serpiente refiere la seducción de Eva, en un comentario sabio y burlón al mismo tiempo, pero de una admirable belleza.

Pertenece a este poema el saludo, ya citado antes, que la serpiente dirige al sol como a un cómplice que con sus resplandores mentirosos oculta la perfección de la nada:

*Tu gardes les coeurs de connaître
Que l'univers n'est qu'un défaut
Dans la pureté du Non-être.*

La serpiente no puede ocultar su odio a Dios y a las dóciles criaturas humanas, modeladas en el fango por él. Pero no deja de admirarlos. Describe a Eva, cuya belleza le maravilla. La ve con "la espalda cubierta de oro, sin temor al sol ni al hombre, expuesta a las miradas del aire, con el alma todavía adormecida y como sobrecogida en los umbrales de la carne". Vierte "en el aterciopelado dédalo de la maravillosa oreja" las palabras seductoras que llevan a la desobediencia.

El poema termina con una invocación al Arbol de la Ciencia, "cuna del reptil soñador que lanzó a Eva en los sueños, gran ser agitado por el saber" que da "frutos de muerte, de desesperación y de desorden", y que, sin embargo, es "el gigante que exalta hasta el ser la extraña omnipotencia de la Nada".

La serpiente es, para Paul Valery, el agente de la racionalidad, es el intermediario entre el hombre y el árbol, que juntos se contraponen a Dios.

Kierkegaard se ha ocupado de la serpiente en uno de sus libros más importantes, *El concepto de la angustia*, que está íntegramente consagrado a la caída de Adán. Kierkegaard estudia en este libro cómo apareció el pecado, cuál es la naturaleza del "atentado de la serpiente contra el hombre". ¿Por qué la serpiente pudo ser escuchada si el hecho de escucharla implicaba ya un pecado? Si Adán hubiera sido puro e inocente, ¿cómo hubiera podido interesarle el lenguaje de la serpiente? ¿Cómo el pulcro cristal de la conciencia se transformó en la turbia corriente del pecado?

Para responder a estas preguntas, Kierkegaard profundiza en el análisis de aquello que la serpiente simboliza según él. Trata de hallar la esencia de lo que la serpiente representa dentro de la humana realidad. Y sus descubrimientos son inesperadas revelaciones.

La serpiente, según Kierkegaard, nace con la prohibición misma de Dios. El hecho de haberle Dios revelado al hombre que puede desobedecer sus mandatos, que puede ejecutar algo que no debe, hace que la serpiente surja dentro del hombre como una realidad terrible y al mismo tiempo fascinante.

El hombre conoce que hay algo posible para él, pero no sabe qué es. Por eso anhela y teme. Hay un enigma ante el cual su espíritu se detiene. Trata de apartarse de él, pero no puede. Hasta que, para librarse de la tortura, para llegar a algo concreto, para vencer lo demoníaco, cede y cae en el pecado.

Pues bien, esa posibilidad fascinante y repulsiva, esa fuerza que atrae y que aterra como los abismos, engendra según Kierkegaard la angustia, estado de conciencia común a todos los hombres y que aparece con Adán. "La angustia es un deseo dirigido hacia lo que se teme."

Y la angustia es la serpiente bíblica, según Kierkegaard.

"La atracción de la falta es la fascinación del ojo de la serpiente. La angustia hipnotiza. El espíritu se asombra del cuerpo, y el pecado no está lejos." Por eso la inocencia de Adán se transforma en pecado. "Quien se hace culpable por angustia —dice Kierkegaard—, es inocente. No fué él mismo, sino la angustia, un poder extraño que hizo presa en él, un poder que él no amaba, del cual, por el contrario, se apartaba angustiado; y sin embargo es culpable; se había hundido en la angustia a la que amaba a la vez que temía."

Kierkegaard conoce bien la angustia. Como ya hemos visto, era un melancólico, un angustiado por temperamento. He aquí, por ejemplo, lo que escribía en su *Diario* en 1839: "Toda la existencia es para mí causa de angustia, desde el más pequeño mosquito hasta los misterios de la encarnación. Todo me es inexplicable, y sobre todo yo mismo. Todo está apesadado, y sobre todo yo. Grande es mi sufrimiento, sin límites. Nadie lo conoce, salvo Dios en los cielos, y no quiere consolarme; nadie puede consolarme, excepto Dios en los cielos, y él no quiere tener piedad de mí."

Los psicólogos han descrito la angustia como uno de los estados más torturantes del espíritu. Es el miedo ante algo desconocido e inexplicable.

Maurice de Fleury, en su conocido libro *La angustia humana*, ha descrito este sentimiento diciendo: "La angustia coloca el alma literalmente al borde del abismo. Estos son los horrores de la angustia: incertidumbre desgarradora, fascinación, terror."

Para Kierkegaard la angustia es la esencia del hombre, siendo ella más intensa en la mujer. Por eso la serpiente tienta primero a ésta. "Adán fué en rigor seducido por la serpiente, sirviendo Eva simplemente de intermediaria" — dice Kierkegaard.

Es que, para Kierkegaard, el hombre no es un ser puro que cae en el mal por casualidad o por la acción de una influencia circunstancial. La serpiente surge de su propio corazón. Es allí donde tiene su nido y despierta desenroscando sus anillos y arrastrando al hombre a los abismos.

Originariamente el hombre vive en una especie de sopor animal. Pero el hombre no es una bestia, porque dentro de él acecha el espíritu; como tampoco es un ángel, porque se halla encarnado en un cuerpo.

Por el hecho de ser un espíritu viviendo en un cuerpo, el hombre se siente a sí mismo como una nada y como una posibilidad embriagante. El hombre se encuentra ante sus posibilidades como ante un abismo. De ahí proviene la angustia. El futuro misterioso y desconocido se le presenta al hombre abierto con todas sus posibilidades, atrayéndolo y repeliéndolo.

"Puede compararse la angustia con el vértigo — escribe Kierkegaard. Aquel cuyos ojos son inducidos a mirar en una profundidad que abre sus fauces, siente vértigo. Pero ¿dónde reside la causa? Tanto en los ojos como en el abismo. Así es la angustia: el vértigo de la libertad. Surge cuando, al querer el espíritu poner la síntesis, la libertad fija la vista en el abismo de su propia debilidad y posibilidad, y echa mano a la finitud para sostenerse."

Por eso la serpiente, si bien tienta al hombre y lo precipita en la caída, en último término lo beneficia. Para Kierkegaard, como para Valery, la serpiente es una intermediaria entre una forma elemental de existencia y otra plenamente consciente. Para el danés, como para Baudelaire,

Dans la brute assoupie un ange se réveille.

Según Kierkegaard, si el hombre hubiera continuado en el estado de inocencia, ignorando el bien y el mal, si no hubiera sentido la angustia, si no hubiera pecado, no habría llegado a la plenitud de su ser. Sería

una conciencia soñolienta, ajena al bien y al mal, no habría tenido historia ni llegado a la verdadera espiritualidad.

Kierkegaard recibió de Hegel la concepción dialéctica del cristianismo. La negación es indispensable para la afirmación final. La serpiente aleja al hombre de Dios, pero al mismo tiempo le da la posibilidad de aproximarse a él como un absoluto. Por eso, para Kierkegaard, el pecado es una condición esencial del cristianismo. El animal no sale del mundo de la naturaleza, porque ignora el pecado. "Sólo quien desciende a los infiernos conoce el cielo."

Kierkegaard rechaza la creencia en la primitiva bondad del hombre que aceptaban los románticos; niega la eficacia de la razón como fuerza edificadora del hombre. La inteligencia es el "doctor sutil", la raíz del orgullo.

En su *Diario*, escribía Kierkegaard: "La idea, la concepción según la cual es necesario conocer todo el mal, la concepción que adopta una secta agnóstica, es una idea profunda. Fausto quiere sentir que se abren en su seno todas las exclusas del pecado, todo el reino infinito de las posibilidades."

La serpiente valeriana es, pues, la inteligencia pura, mientras que la serpiente de Kierkegaard es la angustia, el abismo de lo posible, la invitación a decidirse entre el bien y el mal.

Y si la serpiente valeriana no conduce sino al tedio y ofrece al hombre sólo los frutos del árbol de la ciencia, que son frutos "de muerte, de desesperación y de desorden", la serpiente de Kierkegaard, después de angustiar al hombre y de darle la desesperación, le abre las puertas de la salvación y el camino que conduce a Dios, porque la angustia y la desesperación son la revelación del espíritu a sí mismo.

EL CABALLERO DE LA FE

Así como Valery creó a Edmond Teste, que era el símbolo de sus más profundas aspiraciones, Kierkegaard imaginó un personaje en el cual encarnó sus más caros ideales: el Caballero de la Fe. El personaje es tan original y extraño, que el propio Kierkegaard que lo ha concebido se sorprende al contemplarlo.

“Gran Dios —exclama— ¿es realmente él este hombre? Tiene todo el aspecto de un cobrador de contribuciones.”

En efecto, el Caballero de la Fe carece de los atributos que suele darse a los paladines románticos. Tampoco tiene la palidez y la macilencia de los santos. Nada presenta exteriormente que revele su grandeza interior. Nada hay en él que identifique al hombre de lo imposible. Por el contrario, es un ser aparentemente vulgar y corriente. Un hombre sólido y firme. “Ningún burgués endomingado —dice Kierkegaard— que da su paseo semanal por Frigurgo, tiene el andar tan seguro. Pertenece tan íntegramente a este mundo como cualquier tendero. Nada se revela en él de esa naturaleza extraña y soberbia en la cual se reconoce al caballero del infinito.”

Camina por las calles sin llamar la atención de nadie. Regresa a su casa, donde su mujer lo espera con una cena abundante que come con excelente apetito. No tiene predilecciones. No es poeta ni filósofo. Muestra “delante de las cosas la tranquilidad de una muchacha de dieciséis años”. De codos en la ventana de su casa, mira a la calle, y con igual atención contempla a los perros que pasan corriendo, a los ratones que a veces se deslizan por las aceras, o a los hombres y mujeres que desfilan delante de sus ojos. En la noche fuma su pipa. “Se diría que es un carnicero en la beatitud de la jornada concluída.”

El Caballero de la Fe es, pues, lo mismo que Edmond Teste, un ser cuya personalidad profunda y misteriosa está oculta bajo insignificantes apariencias.

Ambos personajes recuerdan, por eso, a otro no menos sugestivo creado por Dostoiewski: Dolgoruky, el protagonista de la novela *El Adolescente*, que dice: “Toda mi vida he tenido sed de poder y de aislamiento: he ahí por qué amo tanto el misterio.” Dolgoruky sueña con inmensas riquezas. Su ideal es ser un Rothschild, pero para vivir como un mendigo. No desea bienes para gozarlos, sino para tener la conciencia “tranquila y solitaria” de su propia fuerza.

“Si yo fuera Rothschild —dice Dolgoruky—, me pasearía con un sobretodo raído y un paraguas en la mano. ¿Qué me importaría ser empujado en la calle y obligado a correr para no ser aplastado por los coches? La conciencia de ser yo Rothschild bastaría a darme la alegría en ese momento. Yo sé que puedo contar con el mejor cocinero del mundo y

con un festín como nadie puede tenerlo igual; me basta saberlo. Comería un pedazo de pan y de jamón y estaría satisfecho."

Su goce consistiría en la seguridad de que, si los que lo rodean y lo miran con indiferencia o con desdén conocieran quién es en realidad, se prosternarían ante él, tendrían para él sus mejores sonrisas y todas sus solicitudes. La íntima convicción de ser más poderoso que todos, constituiría para él suficiente motivo de satisfacción.

Dolgoruky es un soñador que nunca llega, naturalmente, a realizar su sueño extravagante. Pero en él encontramos la misma predilección por el incógnito, el mismo amor por la solitaria superioridad que hay en los personajes de Kierkegaard y de Valery, y que les confiere esa especie de misteriosa y recóndita dimensión que da a la vida una extraña intensidad.

Pero mientras Dolgoruky personifica el anhelo del poderío económico y Edmond Teste es la inteligencia que se oculta, el Caballero de la Fe representa la soledad angustiada del creyente.

Valery hace de Monsieur Teste un solitario y un desdeñoso del renombre. El poeta ha escrito en cierta oportunidad: "*Oculto tu Dios*, porque es tu fuerza mientras es tu mayor secreto, y será tu flaqueza tan luego como los otros lo conozcan." Nada más opuesto al proselitismo, al afán que los hombres tienen de hacer a los demás adoradores de sus propios ídolos. Para Valery, divulgar lo que se adora es disminuirse, generalizarse, diluirse en la masa, perder la propia responsabilidad. Cada uno debe ir hacia sus fines supremos por sí, oculta y solitariamente. La dignidad de los hombres está en marchar ajenos a toda confabulación.

Para Teste, como para Valery, hacerse público es ponerse bajo la dependencia de los otros; es entregarse al juicio ajeno; es renunciar a ser dueño de sí mismo. Es incapacitarse para llegar a las más altas regiones del espíritu, a donde nunca se puede ir en compañía de otros.

Por eso Teste piensa que se puede reducir la historia a los anales del anonimato. Los verdaderos dirigentes no son los que gesticulan en el tablado público. Son seres cuyas vidas limpidas y solitarias no conoce el mundo.

Del mismo modo Kierkegaard vive obsesionado por la necesidad del secreto, por la irreductibilidad de lo interno a lo externo. En uno de sus libros dice que su mayor placer consiste en "que nadie pueda descubrir su miseria interior". La disimulación, en este sentido, es para él una virtud y un arte. Kierkegaard busca las regiones en las cuales no se penetra en

compañía de otros, en las cuales la palabra es inútil porque no puede traducir la interioridad; en las cuales las lágrimas tienen significación porque nadie las comprende; en las cuales no se puede hablar sino consigo mismo y con Dios.

Kierkegaard escribe en su *Diario*: "El incógnito es mi elemento y es allí donde encuentro la estimulante inconmensurabilidad en la cual puedo moverme. Es tan horriblemente paralizante, tan mortalmente asfixiante eso de decirse: yo no tengo más valor que el que se me atribuye. Para la mayoría de los hombres, es acaso un motivo para hacer esfuerzos el hecho de ser tenidos en más de lo que son. Para mí es a la inversa."

Esta concepción conduce a Kierkegaard a creer que la propia divinidad está enclaustrada en sí misma. No sin espanto llega a descubrir que Dios es el grande anónimo, una interioridad creadora de interioridades, que sólo puede ser descubierta por medio del amor. Por eso los hombres corrientes no lo ven ni lo sienten, por eso piden torpemente pruebas de su existencia. Cristo es para Kierkegaard un dios enmascarado. En vez de presentarse bajo las apariencias de un príncipe, de una personalidad eminente y temida, en vez de aparecer rodeado de magnificencias y esplendores fascinantes, Cristo se muestra en la forma más humilde. Nace en un pesebre y en medio de pobres pastores.

Este afán de lo incógnito, esta tendencia a la disimulación que encontramos en Valery y Kierkegaard, no obedece a una refinada hipocresía ni a un deseo de rehuir responsabilidades. Tanto en Valery como en Kierkegaard, son motivos profundos los que les llevan hacia esa forma de soledad que es el anonimato.

Hay, desde luego, en ambos escritores un hondo y auténtico desdén por las muchedumbres. Para Valery, las masas son lo confuso y lo incongruente. Por eso siente una sincera repugnancia por la política, que, por lo demás, conoce de muy lejos. "Nada debe de ser tan impuro —escribe de ella—, vale decir tan mezclado de cosas de cuya confusión no gusto, como la animalidad y la metafísica, la fuerza y el derecho, la fe y los intereses, lo positivo y lo teatral, los instintos y las ideas."

Idéntico desprecio en Kierkegaard. Considera que si antiguamente los reyes eran tiránicos, en la actualidad los únicos déspotas son las muchedumbres. "Yo entiendo por muchedumbre —dice— el número, el elemento numérico, sea el de los millonarios o el de los cargadores." Para Kierkegaard cada hombre es un alma. Y el alma se pierde dentro de las masas,

que son la expresión del error y del mal. Por eso afirma que todo está podrido en su tiempo, porque todo es política. Cristo fué crucificado porque tenía delante de sí a la muchedumbre, que es la mezcla de todas las bajezas y cobardías.

El Caballero de la Fe sufre por no poder hacerse comprender, pero no siente ningún deseo de guiar a los demás. Sólo le preocupa el enigma de su propia existencia, para el cual no se puede encontrar respuesta sino en la profundidad solitaria y dolorosa de la meditación. "Toda mi vida ha sido una lucha contra mí mismo —escribe Kierkegaard—. Yo no quiero tener discípulos."

Esta afinidad entre Kierkegaard y Valery no tiene sin embargo las mismas raíces; Monsieur Teste y el Caballero de la Fe buscan la soledad por motivos diferentes.

El anonimato es para Valery la expresión de la superioridad intelectual. Las libres actividades de la inteligencia, que no admiten nada de turbio ni de confuso, tienen que permanecer en un plano aparte. La conciencia pura, la penetración luminosa de la razón en la propia naturaleza, sólo son posibles para hombres de una excepcional capacidad de penetración intelectual, de un inmenso poder de análisis.

En cambio, el hermetismo es en Kierkegaard el resultado de la interiorización del individuo. El individuo no puede formar parte de la muchedumbre porque es absoluto y único. "Todo lo absoluto es un misterio esencial." La soledad es su condición primaria. "El verdadero Caballero de la Fe está siempre en aislamiento absoluto." "Un Caballero de la Fe renuncia a ser el hombre general, para convertirse en el individuo que entra en relación absoluta con lo infinito."

De la diferencia original entre el Caballero de la Fe y Edmond Teste, resulta la diversidad de sus respectivas posiciones frente al mundo y a la vida.

Edmond Teste aspira, como ya hemos dicho, al conocimiento de sí mismo, a desvelar el enigma de su propia realidad. Quiere iluminar su propia naturaleza hasta los últimos límites. Se encierra en sí mismo para hallar algún extraño Dios en las raíces de su ser. Conocerse, para Valery, es echar claridad en las propias entrañas.

En cambio, para el Caballero de la Fe, conocerse es bajar a los infiernos. Por eso sale de sí mismo, para buscar lo imposible, en medio de la incertidumbre y de la angustia. El Caballero de la Fe es como Abraham;

necesita siempre estar ascendiendo la cuesta que lo conduce a la cumbre del Morija, con el corazón estremecido y lleno de temor, y estar dispuesto en todo momento a sacrificar aquello que constituye su Isaac, es decir, lo más caro que tiene en el mundo.

El Caballero de la Fe va en busca de lo absurdo porque sabe que la inteligencia terrestre y la fe no pueden ponerse de acuerdo, que la razón no es más que una prostituta, como decía Lutero. En vano la teología se pone a la ventana, toda cubierta de afeites, para atraerle. El Caballero de la Fe sabe que sólo aquel que tiene la audacia de avanzar por los caminos del absurdo y de la angustia, realiza su destino.

Y de la diversidad de los orígenes y de las posiciones, surge una diversidad en los resultados.

Edmond Teste, con sus juegos lúcidos y espléndidos, no llega sino a desembocar en el vacío. El *ser* se le presenta como un defecto en la pureza del *no-ser*. Y al final de su carrera, encuentra que ha sido inútilmente sacado de la nada para ser arrojado a este "carnaval extraño" que es la vida humana. Teste termina su trayectoria orgullosa y altiva en la dolorosa negación.

En cambio, el Caballero de la Fe, descubre que el absurdo que busca existe. Encuentra que lo imposible es posible, y que su vacía y dolorosa soledad inicial se llena dramáticamente con la inmensa realidad de Dios.

LOS ESTADIOS DE LA VIDA

Como ha podido verse en los anteriores artículos, Kierkegaard es un espíritu eminentemente místico. Todo el sistema de sus ideas, si es que de sistema puede hablarse, se orienta hacia la supremacía de los valores religiosos.

Si Valery subordina la moral, el arte y la religión a la pura actividad intelectual, Kierkegaard considera que los poetas, los moralistas, los pensadores, desvían al hombre de su verdadero camino, y proclama el desdén por el arte, la moral y la razón, porque según él todo es posible para Dios.

Kierkegaard ha consagrado al análisis de lo estético y de lo ético que, según él, fisonomizan lo que llama los "estadios de la vida", acaso las páginas más penetrantes y luminosas de su obra. En dicho análisis Kierkegaard se muestra a la vez como un admirable psicólogo que observa

profundamente a los hombres, y como un poeta que sabe hacer vivir lo abstracto con la magia del arte. Para terminar estos ensayos que hemos dedicado a su personalidad, vamos a exponer sus ideas al respecto, que constituyen el remate de su filosofía.

Para Kierkegaard los "estadios" son formas de vida, concepciones de la existencia, de acuerdo con las cuales todas las actividades humanas se orientan. Cada "estadio" fisonomiza, caracteriza de una manera peculiar la totalidad de los actos realizados por el individuo o por el pueblo que se encuentran dentro de ese estadio.

Kierkegaard distingue tres "estadios": el estético, el ético y el religioso.

El estadio estético es aquel en que el hombre quiere sobre todo "gozar de la vida". El ser humano está plenamente entregado a la exterioridad, al juego de las realidades cambiantes variadas, al contacto inmediato de las cosas que surgen y desaparecen en el mundo. En el estadio estético se organiza la existencia dentro de un plano inteligente y bello que permite "contactos interesantes" con la realidad, evitando en lo absoluto los que son desagradables.

Según Kierkegaard, el estadio estético alcanzó entre los griegos y los romanos un plano de realizaciones tan asombroso que provocará siempre el entusiasmo de los artistas; los griegos y romanos pusieron todos los recursos de que disponían, con el gusto más firme y con la más clara inteligencia, al servicio del ennoblecimiento y del perfeccionamiento del placer.

Pero a pesar de ello, el estetismo se presenta siempre vacío. La vida del esteta es excéntrica. No es sino una tangente con respecto al verdadero ser y existir del hombre. El esteta se disuelve en puras sensaciones, sale de sí y lo espera todo de fuera. Por lo cual se ignora a sí mismo, y su realidad personal carece de la hondura, de la seriedad angustiada que sólo nace cuando el hombre deja de mirar hacia afuera, para contemplarse a sí mismo.

De ahí que el estetismo lleve poco a poco al hastío, al tedio, que es "eternidad sin goce, hartura hambrienta". Por eso el paganismo sólo pudo encontrar como solución para los problemas de la existencia el suicidio, que para el cristianismo es el pecado supremo, mientras para los griegos y los romanos era una forma elegante de evadirse de la existencia.

El arte no es sino un aspecto del estadio estético, que como se ve es en realidad para Kierkegaard un sistema de vida. Kierkegaard era un artista. En toda su obra encontramos la manifestación de un lirismo intenso. Sin embargo de ello, incluyó también el arte en su general repudio de lo estético. El arte era para él solamente una relación ideal e imaginaria con la vida que nos brinda lazos más sólidos y más verdaderos. Por eso escribió en *La enfermedad mortal* que, "juzgada desde el punto de vista cristiano, toda existencia de poeta es pecado: cantar en lugar de ser, referirse a lo verdadero y a lo bueno por medio de la fantasía, en vez de esforzarse existencialmente en ser verdadero y bueno".

El estadio ético era para Kierkegaard el reino de la razón, de lo general, de las normas que son comunes a todos los hombres y que sólo cuentan con las fuerzas racionales. La aspiración del estadio ético es someter a sus normas y preceptos hasta al propio Dios. Este deja de ser la realidad suprema, capaz de hacer y deshacer el mundo; queda encerrado dentro de los mismos marcos elaborados por la razón para el hombre más vulgar y corriente.

El estadio ético es el dominio de la abstracción. Todos los hombres tienen en él los mismos derechos y las mismas obligaciones. Un individuo es igual a otro individuo, "edición pura, elegante, lo más correcta posible, inteligible para todos".

En el estadio ético el pensamiento se distribuye en endiciones populares. Todos los enigmas deben ser revelados a los cerebros que viven dentro de la lógica. La pasión, la angustia, la inquietud, son proscritas, porque la subjetividad es el enemigo capital del estadio ético. El hombre ético deja de ser hombre para convertirse en un fantasma.

Esa realidad profunda que es la personalidad, la individualidad, que hace que cada hombre se encare con Dios como un absoluto frente a otro absoluto, que hace que el hombre levante su existencia como una realidad única, excepcional, en medio de los campos de la soledad, no existe para el estadio ético.

El hombre es devorado por el "monstruo" popular que destruye toda interioridad y que vincula a los individuos entre sí solamente con lazos externos. "En la concepción ética de la vida —dice Kierkegaard— se trata, pues, de que el individuo se despoje de su interioridad para expresarla en algo exterior."

Sólo en el estadio religioso, según Kierkegaard, el hombre afirma su individualidad, rompe las cadenas que lo tienen preso a lo general, y se pone en una "relación absoluta con lo absoluto". En el estadio religioso el hombre se vuelve hacia sí mismo y se encierra en sí mismo.

Lo religioso es para Kierkegaard algo profundamente trágico. "Lee a Shakespeare —dice—. Verás conflictos que te harán estremecer. Pero frente a los verdaderos, a los conflictos religiosos, Shakespeare mismo parece haber retrocedido espantado."

Ante todo, la religión tiene como base la renuncia a la razón, a la lógica, a la filosofía, "perder la razón para ganar a Dios". Las afirmaciones de la religión son paradójicas, contradictorias, absurdas. Reducirlas a términos racionales sería destruirlas. Quien prueba su fe, quien funda en argumentos lógicos sus creencias, es que ha perdido su fe y su creencia. Irracional, solitario, el hombre del estadio religioso afirma su ser como una realidad absoluta y eterna dentro del universo. Pero como el hombre se ve a sí mismo finito, limitado, terreno, surge la contradicción. La oposición entre lo interior y lo exterior hace que el hombre se sienta como sobre un abismo y rodeado de precipicios que apenas pueden bordear sus pies.

En consecuencia, el cristianismo de Kierkegaard no es dulce. La dulzura del cristiano no es para él sino un preámbulo, porque el verdadero cristianismo no puede ser sino la religión del Cristo crucificado y sangrante.

La tortura y el sacrificio de Cristo no son, según Kierkegaard, hechos históricos, es decir, hechos del pasado, sino actuales, presentes, para el verdadero cristiano. Kierkegaard cita con frecuencia y hace hincapié en el terrible rigor de las siguientes palabras de Cristo: "Si alguien viene a mí y no odia a su padre, a su madre, a sus hijos, a sus hermanos, a sus hermanas y hasta su propia vida, no puede ser mi discípulo." Cristo exige así, con la máxima energía, la necesidad de odiar todo lo que no es él mismo.

Kierkegaard llega a escribir: "Dios es tu peor enemigo"; "Dios es amor, pero es un amor que mata"; "El cristianismo sólo existe porque hay odio entre Dios y el hombre". Es decir que Dios se aproxima a los hombres para turbarlos, para hundirlos en el sufrimiento, para obligarlos a desprenderse de todas las cosas de este mundo y consagrarse sólo a él. Cuanto más miserable se hace el hombre, más cerca se encuentra de Dios. Sólo

el sufrimiento, sólo la angustia permite la suprema interiorización del ser humano.

Pero la angustia debe ser sentida en toda su pureza. El dolor no puede ser sometido a una especie de domesticación, dentro de un optimismo naturalista. Quien se resigna y acepta la angustia y el dolor como cosas naturales, razonables dentro del sistema del mundo, no llega a Dios. Se adapta al mundo, se agarra a la tierra y se hace pagano. Quien, por el contrario, se rebela contra el dolor, lucha con él haciendo de su vida un combate, sólo ese puede vencer a la crueldad, al sufrimiento, y conseguir la beatitud.

La angustia y la desesperación son características del espíritu verdadero. Son muestras de la sublimidad del ser humano. Dar conciencia de ellas es la virtud del estadio religioso. Y curarse de ellas es la beatitud.

Pero ¿por qué Dios no evita el dolor? ¿Por qué su amor permite el sufrimiento? ¿Es que éste marca los límites de su omnipotencia?

Kierkegaard da una respuesta a estas tremendas preguntas diciendo que el sufrimiento es también atributo de la divinidad. Dios sufre y se tortura también como el hombre. "Hay en el sufrimiento —dice Kierkegaard— una comunidad con Dios, un pacto de lágrimas."

Dentro de la dialéctica del amor, el sufrimiento es necesario e indispensable. Sólo ahondándose en él, hundiéndose cada vez más en los abismos sombríos de la desesperación, se consigue la beatitud. Abraham, después de haber saboreado la más terrible amargura, recobra a su hijo Isaac. Job clama al cielo en su estercolero, y recibe el doble de lo que había perdido. El dolor apurado hasta las heces redime al hombre y redime también a Dios.

GUILLERMO FRANCOVICH